BULGARISCHE BIBLIOTHEK
begründet von Gustav Weigand

Deniza Popova

Authentizität, Medialität und Identität

Wege der Definition und Transformation „authentischer bulgarischer Musiken“

BULGARISCHE BIBLIOTHEK 18

Verlag Otto Sagner

Bulgarische Bibliothek
Neue Folge · Band 18

Deniza Popova

Authentizität, Medialität und Identität

Wege der Definition und Transformation „authentischer bulgarischer Musiken“

Verlag Otto Sagner
München – Berlin – Washington, D.C. 2013

Die Bulgarische Bibliothek – begründet von Gustav Weigand wird in „Neuer Folge“ herausgegeben im Auftrag der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft zur Förderung der Beziehungen zwischen Deutschland und Bulgarien e.V. von Sigrun Comati, Wolfgang Gesemann, Peter Müller, Helmut Schaller und Rumjana Zlatanova.

Band 18

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.) an der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin

©2013 bei Kubon & Sagner GmbH
Heßstraße 39/41 Friedrichstraße 200
80798 München 10117 Berlin

Telefon +49 (0)89 54 218-107
Telefax +49 (0)89 54 218-226
verlag@kubon-sagner.de
www.vos-digital.de

Die Auslieferung für die USA übernimmt die Kubon & Sagner Inc., Washington, D.C.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

Umschlaggestaltung: Christopher Triplett, Marburg
Satz: robert jones, Marburg
Druck und Bindung: Görich & Weiershäuser, Marburg
Printed in Germany
Alle Rechte vorbehalten

ISSN: 1438-7344
ISBN: 978-3-86688-333-5
ISBN (eBook): 978-3-86688-334-5

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis 5
Danksagungen 9
Anmerkungen 9
Korrespondenzadresse 9
Transliteration kyrillischer Buchstaben 10

Vorwort 11
Problemstellung 14
Aufgaben 16
Methoden 17
Hypothese 25

1 „Authentizität“ 27
1.1 Zum Authentizitätsbegriff 27
Etymologie 27
Der wissenschaftliche Authentizitätsbegriff 28
Beispiele für wissenschaftliche Diskurse 29
1.2 „Authentizität“ als Siegel politischer Macht 32
1.3 Musik als symbolischer Ort für „Authentizität“ 35
1.4 „Authentizität“ als Schnittstelle zwischen Kultur und Kulturtechnik 37
Situative Authentizität 40
1.5 „Authentizität“ im bulgarischen Sprachgebrauch 41

2 Die „Authentizität“ der Traditionsträger 44
2.1 Primärebene: Kriterien der Traditionsträger für „Authentizität“ 45
2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk (Добралък) 49
2.2.1 Traditionsträger / Informanten 54
2.2.2 Das Dorf in Geschichte und Gegenwart 63
2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis – verschiedene Situationen 80

3 „Authentizität“ als kulturtechnischer Begriff der Wissenschaft 105
3.1 „Authentizität“ als musikalischer Gattungsbegriff 105
3.1.1 Gattungen (theoretisch) 108
3.1.2 Bulgarische Gattungen 109
3.2 Wissenschaftliche Institutionen für „Authentizität“ 116
3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät“ 117
Das normative Unterrichtssystem von Stojan Džudžev 118
3.3 Wirkungsweisen des wissenschaftlichen Authentizitätsbegriffs 122

4 Kontext, Entstehung und Funktionszusammenhänge des Authentizitätsbegriffs 125
4.1 Erste Phase (Wiedergeburt bis 1944) 125
4.1.1 Idealisierung der Volkskultur und des Volksliedes 130
Ivan Šišmanov: „Die Bedeutung und die Aufgaben unserer Ethnographie“, Sofia 1889. 138
„Rodno izkustvo“ (Heimatkunst) als Stimulans für die Zukunft (ca. 1920) 145
Das Siegel der „Authentizität“ – Auswirkungen 147
4.1.2 Institutionalisierung der Musikethnologie und ihres Archivs 149
4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung 153
Sammeln „authentischer“ Volksmusik 164
Transkriptionen 165
Vasil Stoins Arbeitsweise 167
Rajna Kacarova – eine bewundernswerte Assistentin 168
Systematisieren, Analysieren, Speicherung und Nutzung 170
Kriegsverluste 172
4.1.4 Kulturtechnische Transformationen 173
4.2 Zweite Phase (1944-1989) 175
4.2.1 Instrumentalisierung der Wissenschaft als Authentizitätshüter 180
4.2.2 Speicherung von „Authentizität“ 183
Verbindungen zwischen Archiv und Museum 184
4.2.3 Archiv materiell und ideell 187
4.2.4 Archivare und ihre Arbeit 188
4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen 189
4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik 192
Forschungsfelder 198
Sammeln „authentischer“ Volksmusik 204
Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren 211
Speicherung und Nutzung der gesammelten und systematisierten Archivdaten 221
4.2.7 Kulturtechnische Transformationen 226
4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken 229
4.3 Dritte Phase (1989 bis Heute) 232
4.3.1 „Authentizität“ ohne Leitung und Kontrolle (3. Phase, ab 1989) 234
„Authentizität“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart 237
4.3.2 Institutionelle Rahmenbedingungen 238
4.3.3 Aufgaben und Ziele 241
Forschungsthemen: Analyse der Publikationen in der Institutszeitschrift 246
Systematisieren, Umcodieren, Analysieren 252
Speicherung und Nutzung „authentischer Musik“ 255

5 Musikwissenschaftliche Kriterien für „Authentizität“ 260
5.1 Spezifische Merkmale für „Authentizität“ 261
Musikfolkloristische Dialektologie 263
Merkmale 265
Einleitende Worte zu einer Region:
Das Rhodopengebirge und seine Folklore 266
5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik“ 287
5.3 „Authentizität“ als Spezifität 299

6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen 302
Suchen und Finden 303
Informationsquellen 304
Zugangsbedingungen 304
6.1 Die Struktur des Archivs 305
6.1.1 Ein Haus fürs Archiv und ein Archiv im Haus 305
6.2 Materielle Archivteile 306
6.2.1 Phonoarchiv 306
6.2.2 Textarchiv 313
6.2.3 Film- und Videoarchiv 315
6.2.4 Fotoarchiv 316
6.2.5 Schallplattenarchiv 316
Bulgarisches Sprichwort *„S čužda pita pomen pravi“*
[Mit fremdem Brot eine Gedenkfeier machen] 316
6.2.6 Multimediale Datenbank als Speichermedium 317
6.3 Informationssysteme des Auffindens 318
6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine 325

7 Transformation von „Authentizität“ (Medialitäten) 344
7.1 Die Einbettung „authentischer Musik“ ins musikalische Kunstwerk 345
7.1.1 Dobri Hristov 348
7.1.2 Angel Bukoreštliev 349
7.1.3 Der Verband der bulgarischen Komponisten „Zeitgenössische Musik“ 350
7.2 Nationale Volksmusik (Ensembles) 351
7.2.1 Filip Kutev 353
7.2.2 Das Ensemble als Komposition 354
7.2.3 Volkstradition als Theater 357
7.2.4 Auswirkungen „nationaler Volksmusik“ 359
7.2.5 „Le Mystère des voix Bulgares“ 360
7.3 Musikunterricht als Kulturtechnik 361
7.3.1 Vom Kindergarten zum professionellen Volksmusiker 363
7.3.2 Lehrer und Unterrichtsmethoden für Folklore 369

7.4 Laienkollektive als Lebenselixier für „Authentizität“ 374
7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals 382
7.5.1 Zur Geschichte der Einbettung von „authentischer Folklore“ in das Format „Săbor“ 386
7.5.2 Reglementierte „Authentizität“ im Săbor 388
7.5.3 Der Săbor in Koprivštica als Höhepunkt von „Authentizität“ 392
7.5.4 Groß und Laut (Megalomanie und technische Medien) 398
Beispiel: Der Săbor in Rožen 2006 399
7.5.5 Nationale und gesellschaftliche Bedeutung der Folklorefestivals 402
7.5.6 Offizielle und „situative Authentizität“ während der Festivals 404
7.5.7 Gegenwart und Perspektive 407
7.6 „Authentische Musik“ in den Massenmedien 409
7.6.1 Standardisierung der Formate für Volksmusik 409
7.6.2 Wiederbelebung von Ritualität durch die Massenmedien 416
7.7 „Authentizität“ als semiprofessionelle Leidenschaft 416
Ein Gespräch mit dem Dudelsackspieler und Sänger Veselin A. Mitev 418
7.8 Reanimation von „Authentizität“ durch Rituale 426

8 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen 431
Authentizitäten 432
Medialitäten 437
Identitäten 453
Fazit 457

9 Musikbeispiele 464

Glossar 478
Abbildungsverzeichnis 480
Literatur 484

Danksagungen

Danken möchte ich vor allem Baba Marijka, allen Menschen aus Dobralăk und aus den anderen Orten in Bulgarien, die für und mit mir gesungen und sich Zeit für die ausführlichen Gespräche genommen haben.
Mein Dank gilt auch den bulgarischen Wissenschaftlern, die sich mit meiner Arbeit und meinen zahlreichen Fragen beschäftigt haben. Besonders danke ich Ljuben Botušarov, für die allseitige Unterstützung und für die Materialien aus seinem Privatarchiv.
Maria Schnitter möchte ich für die vielen ebenso freundschaftlichen wie wissenschaftlichen Ratschläge und Gespräche und für die Endkorrekturen an der Arbeit danken.
Außerdem möchte ich meinen Freunden und den Wissenschaftlern in Berlin, mit denen ich u.a. im Forum 440 viele inspirierende Diskussionen erleben durfte, danken.
Der letzte Dank geht an alle, die durch das Lesen, Korrigieren, Diskutieren, Formatieren (Gergana Baeva), durch Vorschläge zur Struktur und zu Kürzungen dazu beigetragen haben, dass diese Dissertation fertig wird. Und ebenso danke ich für die finanzielle Unterstützung durch Stipendien (NaföG und DAAD). Der Deutsch-Bulgarischen Gesellschaft und vor allem Horst Röhling möchte ich sowohl für den wissenschaftlichen Austausch als auch für die Ehre, dass diese Dissertation in der „Bulgarischen Bibliothek“ erscheinen darf, danken.

Anmerkungen

Alle Zitate und Interviews aus dem Bulgarischen wurden von mir (der Autorin) übersetzt. Einzelne Termini wurden in eckigen Klammern in Übersetzung angegeben.
Die benutzten Abkürzungen sind so in Bulgarien üblich und leiten sich daher aus der bulgarischen Sprache ab.
Alle in den Fußnoten mit „Feldforschung“ gekennzeichneten Angaben sind aus meinem Privatarchiv.
Die von mir aufgezeichneten Musikbeispiele werden im Musikfolkloristischen Archiv der BAN in Sofia und im Berliner Phonogrammarchiv zur Aufbewahrung hinterlegt. Da sie leider nicht dem Buch beigefügt werden können, stelle ich sie gerne auf Anfrage den Lesern zur Verfügung.

Abkürzungen

BAN: Bulgarische Akademie der Wissenschaften
IIM: Izvestija na Instituta za muzikoznanie (Zeitschrift)
BM: Bălgarsko Muzikoznanie (Zeitschrift)
BF: Bălgarski Folklor (Zeitschrift)
EBMK: Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur

Korrespondenzadresse

deniza.berlin@googlemail.com

Transliteration kyrillischer Buchstaben[1]

Bulgarisch	Lateinisch
а	a
б	b
в	v
г	g
д	d
е	e
ж	ž
з	z
и	i
й	j
к	k
л	l
м	m
н	n
о	o
п	p
р	r
с	s
т	t
у	u
ф	f
х	h
ц	c
ч	č
ш	š
щ	št
ъ	ă
ь	j
ю	ju
я	ja

1 Benutzt wurde die wissenschaftliche Transliteration nach ISO 9/1995. Die Transliteration des bulgarischen Buchstabens X, x wird mit Ch, ch vorgegeben. Gelegentlich jedoch auch mit H, h. Hier wurde die Transliteration von X, x mit H, h benutzt. Das in Bulgarien gültige Gesetz zur Transliteration, angenommen durch die Volksversammlung am 27.2.2009 und veröffentlicht am 13.3.2009 in „Dăržaven vestnik“ Nr. 19, ist nicht mit der wissenschaftlichen Transliteration nach ISO identisch, sondern es richtet sich nach der englischen Transkription. Anders als nach ISO werden folgende Buchstaben so transkribiert: Ж, ж = Zh, zh; Й, й = Y, y; Ц, ц = Ts, ts; Ч, ч = Ch, ch; Ш, ш = Sh, sh; Щ, щ = Sht, sht; Ю ю = Yu,yu; Я, я = Ya, ya.
Vgl. http://bg.wikisource.org/wiki/Закон_за_транслитерацията, Letzter Zugriff: 25.10.2012.

Vorwort

Alle drei im Titel aufgeführten Begriffe „Authentizität“, „Medialität“ und „Identität“ sind vieldeutig. Ihre Heterogenität kommt durch ihre Verwendung innerhalb verschiedenster Referenzrahmen zustande und wird durch eine historische Optik nochmals verstärkt. Vor allem der Authentizitätsbegriff hat sowohl in die Umgangssprache als auch in verschiedene fachspezifische Diskurse Eingang gefunden. So auch seit dem 19. Jahrhundert in Bulgarien und vor allem innerhalb der bulgarischen Musikethnologie.

Dieses Buch beschäftigt sich einerseits mit den Fragen, wann, warum, unter welchen Prämissen, mit welchen Intentionen und mit welchen Auswirkungen in Bulgarien Musik als „authentisch“ bezeichnet wird. Andererseits wird der Frage nachgegangen, wer den Begriff wie benutzt und definiert. Verschiedenartige musikalische Situationen und ihre Transformationsbewegungen werden als Beispiele beschrieben und gedeutet.

Mit musikethnologischen Methoden wurde das Basismaterial für die vorliegende Darstellung der gegenwärtigen lokalen Musiktradition im Dorf Dobralăk empirisch und lebensnah unter Einbezug der Akteursperspektive zusammengetragen. Die Ambivalenz der Zuweisung von „Authentizität“ kam hierbei deutlich zum Vorschein. So lassen sich die im Kapitel 1 nur kurz aufgeführten disparaten Authentizitätsbegriffe aus den wissenschaftlichen Diskursen (Etymologie, Psychologie, Philosophie, Ethnologie, Soziologie und Politikwissenschaft) jeweils mit korrespondierenden Formulierungen der Traditionsträger abgleichen. Der individuelle und stark subjektivierte Umgang mit Volksmusik sowie die damit verbundenen unmittelbaren Kommunikationsbeziehungen konnten herausgearbeitet werden. Die häufig innerhalb der Musikethnologie vorzufindende Meinung, dass Volksmusik auf Gruppenhandeln und Anonymität basiere, muss daher relativiert werden.

Innerhalb der Metaebene musikwissenschaftlicher Konzepte wird die Zuweisung von „Authentizität“ definitorisch, scheinbar objektiv, zuweilen sogar ontologisch vorgenommen. Die wissenschaftlichen Kriterien mit denen Musikpraktiken in ihrer „Authentizität“ beurteilt werden, bestehen hierbei aus einer kaum zu überschauenden Menge an komplexen und überdifferenzierten Eigenschaften, so dass das wissenschaftliche Urteil und somit die Definition von „authentischer bulgarischer Musik“ nicht kommunizierbar ist. Dennoch führen die extrahierten Authentizitätsmerkmale zu Wertungen, zur Definition einer Gattung „authentische Musik“ und zur Bewertung von musikalischer Praxis anhand dieser Merkmale. Die Kriterien gelten als Expertenwissen. Sie werden durch die Fachliteratur und durch institutionelle Gemeinschaftsprojekte, zu denen vor allem das Musikfolkloristische Archiv und die daraus hervorgegangene Multimediale Datenbank zählen, verifiziert.

Folgenreich ist hierbei der aus der abendländischen Musikethnologie übernommene formalisierte und objektzentrierte Umgang mit Musik. Das Sammeln von Musik als werkäquivalentes Objekt und ihre Konservierung als Datensätze in Museen, Archiven und Publikationen beginnt im 19. Jahrhundert. Es verfestigt sich durch die Institutionalisierung der Musikethnologie in Bulgarien (1925) und lässt sich anhand der Beschreibung der Ziele und Arbeitsweisen musikethnologischer Wissenschaftsgeschichte verdeutlichen. Das Paradigma der dinglichen Bewahrung von Tradition tritt innerhalb der Überfülle des gesammelten Materials und der Überkomplexität der formal beschriebenen Details „authentischer Musik" besonders auffällig zu Tage. Die durch die Wissenschaftler minutiös erarbeitete deskriptive Behandlung der Authentizitätskriterien ermöglicht eine formale und an konkreten Beispielen spezifizierte Definition von „authentischer Musik". Das Spezialistenwissen schließt jedoch, vor allem auf Grund der heterogenen Aspekte ihres Tuns und ihres vielfältigen Aktionismus, die Reflexion dieser Forschungsprämissen mit ein. Der nicht selten als willkürlich anmutende Umgang mit „musikalischer Authentizität" sollte daher als der Versuch verstanden werden, eine diskursive Problemkonfiguration zu kommunizieren. Paradoxerweise trägt gerade die Wissenschaft (trotz besseren Wissens) durch die von ihr ausgehenden Medialitäten dazu bei, die Verbindung zwischen den vorindustriellen Musizierpraktiken und ihrem sozialen Lebensernst zu marginalisieren. Weiterhin bleibt die Funktionsprägnanz musikalischer Äußerungen ein Ausdruck der sozialen Bedürfnisse der Musizierenden. Diese werden im Dorf (Kap. 2) und als Transformation von „Authentizität" beschrieben (Kap. 7).

Um „Authentizität" als disparaten und heterogenen Orientierungs- und Reibungspunkt sowie als Diskurs zu kennzeichnen, werden im Text Anführungszeichen benutzt. Die Anführungszeichen verweisen auf die Verwendung des Authentizitätsbegriffs als Zitat, als etwas Gesagtes, das es zu hinterfragen, doch vorerst in seiner Vieldeutigkeit zu verstehen gilt.

Dieses diskursive Verständnis wird durch die Wissenschaftsgeschichte der bulgarischen Musikethnologie fundiert. Hier galt es vorerst die vielen verstreuten historischen einschließlich der aktuellen Quellen zusammenzutragen. Die so entstandene Aufarbeitung der Geschichte bulgarischer Folkloristik basiert auf der Zugänglichkeit von Daten. Es war eine besondere Herausforderung die durch den verbalen Austausch mit bulgarischen Wissenschaftlern zusammengetragenen Informationen anhand historischer Dokumente zu verifizieren. Es bleibt zu hoffen, dass die auf diese Weise aufgezeigten Leerstellen und Widersprüche in der historischen Überlieferung das Interesse der bulgarischen Musikwissenschaftler herausfordern.

Eine wichtige Erkenntnis dieser Arbeit ist, dass jede Entwicklung innerhalb der Wissenschaften auf eine leitende Persönlichkeit, einen über seinen Tod hinaus prägenden „Vater", zurückzuführen ist, wie beispielsweise Ivan Šišmanov, Vasil

Stoin oder Rajna Kacarova. Diese Personalisierung konnte auch für den Bereich der musiktheoretischen und kompositorischen Auseinandersetzung mit Volksmusik auf Grundlage der professionellen Musikpädagogik an der Musikakademie (Stojan Džudžev) und selbst beim Prozess der Professionalisierung von Volksmusik in Ensembles (Filip Kutev) beschrieben werden.

Die Verbindungen von Wissenschaft und Volkstradition mit kulturpolitischen und ideologischen Interessenlagen bilden einen weiteren Schwerpunkt dieser Arbeit. Bereits an den als „nationale Emanzipation" seit dem 19. Jahrhundert beschriebenen Entwicklungen ist die enorme Bedeutung der Ethnologie für den staatspolitischen Nationalismus – nach fünfhundertjähriger Fremdherrschaft – ablesbar. Unter dem ideologischen Ziel der Idealisierung der eigenen Traditionen wurde 1925 die bulgarische Musikethnologie institutionalisiert. Hierbei erscheint die Wissenschaft selbst als ein kulturtechnisches Medium der Staatspolitik. In Form von Begrifflichkeiten und Definitionen (wie „authentische bulgarische Musik") stellt sie dem Herrschaftssystem das Handwerkszeug für die direkte Einflussnahme auf die musikalische Praxis zur Verfügung. Damit ist sie maßgeblich an dem Prozess der nationalen Vereinnahmung von Musik beteiligt. Besonders evident wird dies während der sozialistischen Phase. Hier verändern bzw. erweitern sich die Aufgaben der Musikethnologen. Zahlreiche von ihnen werden zu Bürokraten im hierarchischen Leitungsapparat, die nicht nur auf die verdinglichte, archivierte Musik, sondern auch direkt auf die Musizierenden und ihre musikalische Praxis Einfluss nehmen. Sie steuern, beurteilen, beraten und sanktionieren ebenso wie sie fördern. Die Ausübung von Herrschaft und die Handhabung von Herrschaftswissen durch zentralitätshöriges und profitorientiertes Fachpersonal hatte planmäßig nicht die Bewahrung von vormoderner Musik, sondern ihre Befreiung von den sozialen Tiefenstrukturen und ihre Vereinnahmung als nationales Produkt zum Ziel. Die Frage nach den Interessenlagen und Motivationen der Wissenschaftler verweist daher auch auf die Ebene der politischen und ideologischen Inanspruchnahme von „authentischer Musik" für eine historisch fundierte und gleichsam politisch konstruierte „nationale Identität".

Unter Einbezug der politischen Ebene lässt sich das gegenwärtig evidente Orientierungspotential der Anwendung des Authentizitätsbegriffs auf Musik anhand der Möglichkeiten des pragmatischen Umgangs mit dem Begriff beschreiben. Behandelt wurden Beispiele von Medialitäten, die sich durch die Transformation „authentischer Musik" aus der dörflich-patriarchalen Existenzform in nationalpolitisch sowie ideologisch motivierte und bürokratisch gesteuerte – gegenwärtig vor allem kommerzialisierte – Musikausübung charakterisieren lassen (Kap. 7). Beispielsweise innerhalb der Verwendung „authentischer bulgarischer Musik" im musikalischen Kunstwerk, der Ausbildung und der Erfolgsgeschichte professioneller Volksmusiker und Volksensembles, der Musikerziehung durch Folklore innerhalb der Bildungspolitik, der Breitenwirkung von institutionalisierten

Laienkollektiven und organisierten Musikfestivals (Săbori) und der Sendestrategien bulgarischer Massenmedien.

Es konnten auch musikalische Situationen außerhalb jeder politischen und kommerziellen Intention beschrieben werden. Sie sind ungeplant und durchdrungen von kommunikativen Wechselwirkungen und Interaktionen. Für diese Erlebnisse wurde der Begriff „situative Authentizität" eingeführt, um die Unterschiede zu betonen, die nicht auf einer formal musikalischen sondern auf einer lebensnahen Transformation „authentischer Musik" beruhen.

Aus den unterschiedlichsten Motiven ergeben sich für Musizierende und Wissenschaftler auch gegenwärtig Anknüpfungspunkte für eine nicht-doktrinäre Mobilisierung des Authentizitätsbegriffs, vorausgesetzt „Authentizität" vermag kommunikative Interaktion auszulösen und soziale Beziehungen durch Musik zu befördern.

Problemstellung

Welche Bedeutungen werden dem Begriff „Authentizität" zugesprochen, von wem und warum? Wie kommt es dazu, dass der Begriff sowohl zur Bezeichnung von Musik als auch zur Kennzeichnung ihrer nationalen Herkunft angewendet wird? Wie ist die Beziehung zwischen „authentisch" und „bulgarisch" zu verstehen? Von diesen Fragen ausgehend, wird das Verständnis von „Authentizität" von verschiedenen sozialen Positionen aus problematisiert:

- Die Vorstellungen der Traditionsträger von Folklore, deren Musik als „authentisch" gilt, werden hinterfragt. Sowohl die persönliche Identität als auch die kollektive Identität der Traditionsträger werden hierbei berücksichtigt.
- Die Ansichten der Wissenschaftler[2] (vor allem Musikwissenschaftler, Philologen, Ethnologen und Folkloristen), die den Begriff der „Authentizität" einführen und definieren, sind durch die intensive Auseinandersetzung mit „authentischer bulgarischer Musik" geprägt. Sie verläuft über viele Jahrzehnte der Existenz einer bulgarischen Musikethnologie. Ihre Geschichte und die Art der Bedeutungsbildung werden Aufschluss über die gegenwärtige Situation geben.
- Letztendlich gilt die Aufmerksamkeit verschiedenen massenwirksamen Institutionen (Ausbildungssysteme, Massenmedien, Veranstalter, Verbände usw.),

2 Häufig wird im Text von Wissenschaft und Wissenschaftlern die Rede sein. Damit sind vor allem die an wissenschaftlichen Institutionen angebundenen Musikwissenschaftler bzw. Musikethnologen gemeint. Eine genaue Spezifizierung ist verallgemeinernd nicht möglich, denn die Wissenschaftler können auf Grund ihrer Ausbildung und ihres Schaffens auch als Ethnologen, Philologen, Folkloristen, Historiker ja sogar als Musiker, Komponisten, Dirigenten, Pädagogen und Bürokraten bezeichnet werden. Siehe Kap. 3.2 Wissenschaftliche Institutionen für Authentizität.

die als machtvolle Übertragungsorgane den Begriff kommunizieren und in die Umgangssprache transportieren. Anhand ihres Verhältnisses zur „Authentizität“ und den daraus resultierenden Handlungsweisen finden Transformationsprozesse statt, die eingehend zu durchleuchten sind.

Ausgehend von seiner Begriffsgeschichte wird die Anwendung des Authentizitätsbegriffs auf Musik problematisiert. Musik findet in verschiedenen Kontexten statt und sie kann vielfältige Funktionen haben. Daher existieren zahlreiche Musiken, die innerhalb von Klassifikationen unterschiedlich bezeichnet werden.

Die Bezeichnung „authentische Musik“ wird in Bulgarien als Gattungsbezeichnung für die traditionelle Form des funktionalen Musizierens der Dorfbevölkerung verwendet. Als Traditionsträger wurde der Dorfgemeinschaft, deren musikalisches Handeln sich auf den lebensrituellen und religiösen Kalender bezieht, das Wissen über „Authentizität“ im Sinne von Folklore, Ritualen und Volksmusik zugesprochen. Ihre Traditionen wurden auch von staatspolitischer Seite mit dem Siegel der „Authentizität“ versehen und zum Fundament nationaler Kultur erklärt.

Über den Begriff der „Authentizität“ wurden wesentliche Identität stiftende nationale Werte festgelegt. Das staatliche Interesse an „Authentizität“ bestand und besteht weiterhin darin, sich als autonome Kulturnation von seinen Nachbarn zu emanzipieren und sich als ebenbürtig neben den anderen europäischen Nationalstaaten zu behaupten. Die Geschichte der Kennzeichnung einer bestimmten Musik mit dem Authentizitätsbegriff ist daher eng mit der Entstehung des bulgarischen Nationalstaates (1878) verwoben. Die seit dem stattfindenden gesellschaftspolitischen Veränderungen hatten wiederum Auswirkungen auf die Existenzformen musikalischer Praxis und deren Transformationen. Da es sich um einen dynamischen Prozess handelt, ist davon auszugehen, dass sich die Transformationsbewegungen wieder und wieder auf die Bezeichnung von Musik als „authentisch“ auswirken.

Der Staat schuf und unterstützte eine Reihe von Institutionen, die sich der Erforschung und Definition der „authentischen bulgarischen Kultur“ annehmen sollten. Sie sollten selbige im Sinne der Wissenschaften sammeln, systematisieren, archivieren und veröffentlichen, wodurch wiederum die Transformationsprozesse von Musik beeinflusst wurden, indem neue kontextuelle Anbindungen für „authentische Musik“ bereitgestellt wurden.

Anhand der Kontingenz beim Umgang mit dem Begriff der „Authentizität“ lässt sich die gebündelte Intention aller Sprechenden, die ein kulturell emanzipiertes nationales Bulgarien vor Augen haben, verfolgen. Hierzu habe ich die kulturtechnischen Schnittstellen und Übertragungswege zwischen Kultur (Musik), Wissenschaft und Staat problematisiert. Die besondere Relevanz der kulturexternen wissenschaftlichen und staatlichen Institutionen kommt durch ihren Einfluss auf die musikalische Praxis zustande. Sie wenden verschiedene Kulturtechniken an, die im

Kontext des durch sie geprägten Authentizitätsbegriffs betrachtet werden. Außerdem bieten diese Institutionen durch ihre Speichersysteme die Möglichkeit, auf das als „authentisch“ klassifizierte Material immer wieder und in relativer Unabhängigkeit von der aktuellen musikalischen Praxis zuzugreifen, um es in einem nächsten Schritt erneut zu transformieren.

Ich gehe davon aus, dass Musik und vor allem die musikalische Praxis als Kultur gelten, ebenso wie die Traditionsträger und die Musikschaffenden zum Bereich der Kultur gehören. Der Staat (und auch die Kirche) sind Institutionen, die Einfluss auf die Kultur haben. Sie vertreten bestimmte Überzeugungen und Ideologien. Der Staat ist für die Institutionalisierung der Wissenschaft (Musikwissenschaft, Ethnologie, Folkloristik usw.) verantwortlich. Er schafft die Voraussetzungen und stellt die Mittel zur Verfügung. Die Wissenschaft wiederum führte den Begriff der „Authentizität“ ein und definierte ihn. Gleichzeitig stellte sie ihn als kulturtechnisches Instrumentarium dem Staat zur Verfügung. Sowohl das Sammeln und Übertagen des Materials aus der Kultur in die Wissenschaft und deren Archive, als auch der Übertragungsweg von der Wissenschaft zu den staatlichen Institutionen werden von mir als Kulturtechniken bezeichnet. Die wissenschaftliche Unterstützung ermöglichte es dem Staat, über weitere kulturexterne Institutionen direkten Einfluss auf die Existenz und die Transformation der als „authentisch“ bezeichneten Kultur auszuüben. Das Zusammenspiel und die gegenseitige Beeinflussung, die zwischen Kultur, Staat und Wissenschaft stattfinden, werden als Kulturtechniken problematisiert.

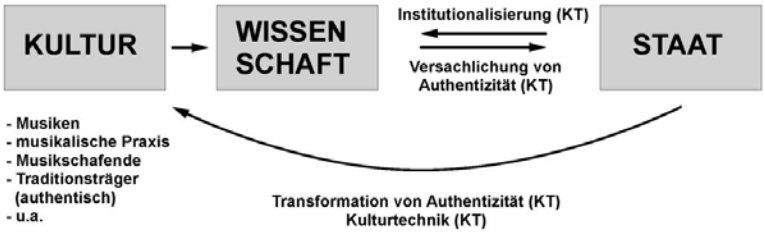


Abb. 1: Kulturtechnische Transformationsprozesse (KT)

Aufgaben

Als erstes werden die Geschichte des Begriffs „Authentizität“ und seine Bedeutungsfelder zu analysieren sein. Der Prozess der Definition von Musik als „authentisch“ und „bulgarisch“ durch die Wissenschaftler wird als Wissenschaftsgeschichte im konkreten historischen und kulturpolitischen Kontext beschrieben. Dabei wird das, was als „authentisch“ definiert wurde, in eine kritische Perspektive gestellt, die

versucht, historische und gesellschaftspolitische Argumente einerseits in Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Perspektive zu bringen und andererseits mit der musikalischen Praxis zu vergleichen.

Die wissenschaftliche Definition von „Authentizität" wird hierbei dem musikfolkloristischen Selbstverständnis der Traditionsträger gegenübergestellt. Sowohl das Verständnis der Traditionsträger als auch dasjenige der Wissenschaftler und letztendlich die von staatlicher Seite gesetzten institutionellen Rahmen werden aus historischem Blickwinkel bis in die Gegenwart beschrieben, und zwar unter besonderer Berücksichtigung der innerhalb der musikalischen Praxis stattfindenden Transformationen.

Durch die emische Perspektive der empirischen Forschung soll das kulturimmanente Wissen, die Innensicht, die im Milieu geläufig ist, herausgearbeitet werden und den damit nicht vertrauten Lesern bekannt gemacht werden. Das zusammengetragene Datenmaterial dient der abstrakteren etischen und somit kulturüberschreitenden und theoriegeleiteten Auswertung aus der Außensicht.

Diese Vorgehensweise soll eine Erklärung abgeben, warum „Authentizität", unabhängig von den gesellschaftspolitischen Umbrüchen und den Veränderungen in der musikalischen Praxis, bis heute nicht nur ihre Relevanz beibehalten hat, sondern als Begriff weiterhin benutzt und inhaltlich konstant geblieben ist.

Methoden

Vorerst setzte ich nur ein Ausrufezeichen: Es gibt einerseits ein Phänomen, welches als „Authentizität" bezeichnet wird und es gibt andererseits den Begriff „Authentizität"! Es folgten viele Fragezeichen, die für meine Forschung notwendig waren um herauszufinden, welches Phänomen damit beschrieben wird, wo der Begriff auftaucht und wie er verwendet wird. Meinen Hypothesen folgend recherchierte ich zur Beantwortung meiner Fragen in drei verschiedenen Sphären: 1. in der Welt derjenigen, die meiner Ansicht nach als „Träger von Authentizität" gelten; 2. in den wissenschaftsgeschichtlich vorzufindenden Konzepten derjenigen, die mir als Wissenschaftler für das Auftauchen und das Benutzen des Begriffs verantwortlich scheinen; und 3. in der schwer zu fassenden kulturpolitischen Öffentlichkeit, die ich als Bühne für den Begriff und dessen Präsentation als wichtig erachte.

Empirische Feldforschung

Die erste Methode, die ich auf der Suche nach „authentischen bulgarischen Musiken" anwandte, war die qualitativ empirische Feldforschung. Mein Anliegen war, die heute noch wahrzunehmenden musikalischen Situationen unter dem Blickwinkel der „Authentizität" zu erfassen. In Bulgarien ist die Meinung verbreitet, dass die Menschen in ihren Dörfern rückständiger leben und denken als die urbane Bevölkerung. Das Wort „rückständig" meint dabei gleichzeitig traditions-

bewusster und naturverbundener. Musikalisch handelt es sich bei der so genannten Dorfmusik um eine Zeitreise in die Vergangenheit. Die Vorstellung, dass in den Dörfern die traditionelle Musiktradition fortlebt, prägt die Definition des positiv konnotierten „Authentischen". Ich wollte der Frage nachgehen, inwieweit diese Annahme heute noch der Realität entspricht. Das Dorf erscheint hier als parallele Raumdimension in der Jetzt-Zeit. Die Dorfbewohner sind das Objekt der Betrachtung. Gleichzeitig ist ihr Umgang mit Musik das Fundament, welches mich der Antwort auf die Frage nach der heutigen Existenz von „authentischen bulgarischen Musiken" näher bringen kann.

Während der Feldforschungszeit von mehr als vierzehn Monaten (August 2003 bis Oktober 2004) und zahlreichen weiteren kürzeren Aufenthalten in Bulgarien (bis 2009), konnte ich die unterschiedlichsten Musiksituationen erleben. Das Material (Tonaufnahmen von Musik, Interviews, Bilder und kurze Filme), das zusammengetragen wurde, ist so umfangreich, dass selbstverständlich nur eine kleine Auswahl an Beispielen in die Dissertation Eingang finden kann.[3] Es war eine kombinierte Feldforschung. Sie bestand einerseits aus der intensiven Recherche (intensive research) an einem einzigen Ort, dem im Rhodopengebirge gelegenen Dorf Dobralăk. Zum anderen wurden musikalische Situationen aus anderen Dörfern und urbane Musiksituationen in die Feldforschung einbezogen (extensive research).[4] Insgesamt wurden 32 Menschen aus Dobralăk, 16 aus zehn anderen Dörfern[5], neun im städtischen Raum lebende Musiker (n = 57) und 26 konkrete Musiksituationen in der Untersuchung berücksichtigt.

Die Vorbedingungen für die Feldforschung waren äußerst günstig, denn ich wurde von den Informanten nicht als Ausländerin, sondern als Mitglied ihrer

---

3 Zur Aufzeichnung wurden folgende technische Hilfsmittel verwendet:
– Portable Minidisc Recorder MD-MT 190H(S)
– 1-Bit portable Minidisc Recorder NetMD SHARP IM-DR420H(S)
– Mikrofon: Soundman – Originalkopf
– Mikrofon: Sony electret condenser microphone ECM-949T
– Digitalkamera: Nikon Coolpix SQ
– Fotoapparat: Nikon F-601, Objektiv Sigma
Die Tonaufzeichnungen wurden nachträglich im Computer digitalisiert und geschnitten, jedoch nicht bearbeitet. Die vollständigen bearbeiteten Feldforschungsmaterialien werden dem Musikfolkloristischen Archiv des Instituts für Kunstwissenschaften der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften in Sofia und dem Berliner Phonogrammarchiv am Ethnologischen Museum in Kopie zur Verfügung gestellt.

4 Vgl. Rice – 2004, S. 28.

5 Javrovo (das Nachbardorf von Dobralăk), Brestnik (am Fuß des Rhodopengebirges), Kosovo (Rhodopen), Narečenski Bani (Rhodopen), Bačkovo (Rhodopen), Gălăbovo und Krumovo (in der oberthrakischen Tiefebene [Gornotrakijska nizina]), Lesnovo (Šopenregion), Medovo (Dobrudža), Gorna Krepost (nahe der thrakischen Ausgrabungstätte Perperikon).

sozialen Gemeinschaft wahrgenommen.[6] Eine besonders wichtige Rolle als Informantin und Traditionsträgerin innerhalb meiner Arbeit kommt der 1924 geborenen Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka) aus Dobralăk zu.

> Baba Marijka: Bekommst du von irgendwo Jogurt, Milch? Setzt du ihn selber an?
> DP: Nein, ich kaufe ihn im Laden.
> BM: Und warum kaufst du dir keine Kuh, dann hast du immer richtige Milch. Weißt du wie gut das ist...
> DP: Aber ich bin doch nur für kurze Zeit hier und muss meine Arbeit schreiben.[7]

Hilfreich waren hierbei das akzentfreie Sprechen der bulgarischen Sprache, die langen Aufenthalte in Bulgarien, die es ermöglichten, Land und Leute sehr gut kennen zu lernen und über vielfältige, auch außermusikalische Themen mit ihnen kommunizieren zu können. Durch die Gespräche und die gemeinsamen Erlebnisse konnte das Vertrauen der Informanten gewonnen werden. Selbst Großmütter, die auf Grund eines familiären Todesfalls das Singen und Tanzen prinzipiell ablehnten, waren bereit, das traditionelle Verbot zu durchbrechen.

Die Arbeitsweisen lassen sich in vier Kategorien unterteilen: Beobachter, teilnehmender Beobachter, Initiator und Lernende.

1. Beobachter: Bei Situationen, die unabhängig von meiner Anwesenheit stattgefunden haben, wurde das Geschehen beobachtet, technisch aufgezeichnet und schriftlich dokumentiert. Die Intention war, so unbemerkt wie möglich diese Momente festzuhalten und in keinem Fall den Lauf des Geschehens zu beeinflussen.[8] Dies galt für alle Bräuche und Rituale sowie für alle szenischen Musiksituationen, z. B. Volksfeste und Musizierwettstreite.

2. Teilnehmender Beobachter: Auch diese musikalischen Situationen haben unabhängig von meiner Anwesenheit stattgefunden. Dennoch wurde mein Interesse als etwas Besonderes wahrgenommen. Die technischen Aufzeichnungen erfolgten mit dem Wissen und dem Einverständnis der Ausführenden. Wenn ich beispielsweise mit dem Schäfer auf die Weide zog, veränderte meine Anwesenheit sein

---

6 Dies galt besonders für die Feldforschung im Dorf Dobralăk. Meine Eltern und ich verbringen seit 1982 unseren Urlaub in diesem Dorf. Unsere Familie ist allen wohl bekannt und wir werden nicht als Fremde wahrgenommen. Vor allem mein Vater, der Opernsänger Ivan Popov, hat dazu beigetragen, indem er viele Abende mit den Dorfbewohnern verbrachte. Sie haben zusammen gegessen, getrunken und vor allem auch gesungen. Meine Mutter schleppte Jahr für Jahr Unmengen von Stricknadeln, die es in der DDR günstig zu kaufen gab, aber in Bulgarien als Mangelware galten, in das Dorf und verteilte sie unter den Großmüttern. Durch die Anbindung an dieses Dorf wurde ich auch in anderen Dörfern zwar als fremd, aber im Sinne von „zu Dobralăk gehörig“ und nicht als „Deutsche“ aufgenommen. Sehr kollegial und offen war auch das Verhältnis am Institut der Akademie der Wissenschaften.

7 Feldforschung: Baba Marijka, 02.09.04.

8 Erst im Nachhinein wurden einige der Teilnehmer dieser Situationen interviewt und einige Lieder wiederholt aufgezeichnet.

Verhalten und ebenso seine Art zu Musizieren. Dennoch würde er auch ohne mich seine Schafe zum Weiden führen und dabei spielen und singen. Dass dem so ist, kann man jeden Morgen und jeden Abend im ganzen Dorf hören.

3. Organisierte Situationen: Die direkte Aufforderung einzelner Menschen oder Gruppen zum Singen beruhten auf meiner Initiative und Organisation. So konnte ich ihre Lieder gezielt aufzeichnen und sie interviewen. Diese musikalischen Situationen hätten ohne konkrete Absprachen nicht stattgefunden. Es wurden meist einzelne Informanten befragt aber ebenso kleine Gruppen von zwei bis fünf Sängerinnen. Ein besonderer Erfolg dieser organisierten Treffen war, dass die Informanten in dem Dorf Dobralăk so viel Freude beim Singen und Reden über Musik, Bräuche, Rituale und diverse Kontexte fanden, dass sich diese Treffen über mehrere Monate hinweg zu regelmäßigen Zusammenkünften entwickelten. Zusätzlich zu meinen Initiativen haben ca. 20 Frauen aus dem Dorf beschlossen, sich wöchentlich im Kulturhaus zusammenzufinden, um erneut als „Laiengruppe für authentische Folklore" Lieder zu singen. Insgesamt wurden etwa 150 solcher Treffen mit Einzelpersonen, kleinen Gruppen und mit der Gesangsgruppe des Kulturhauses in Dobralăk dokumentiert.

Auch die Besuche in anderen Dörfern, die durch vorherige telefonische Absprachen das Zusammenkommen mehrerer Traditionsträger und Gesangsgruppen garantierten, zählen zu den organisierten Situationen.

4. Verstehen durch Erlernen: Eine Musik ist am besten dann zu verstehen, wenn man sie selber machen kann. Ich habe angefangen, unter Anleitung einiger meiner Informanten die Lieder und ihre Spezifik (z. B. Intonationsweisen, Klangfarben, Metrorhythmik, Tänze usw.) zu lernen. Dadurch entstanden die Situationen des Mitsingens, des Erklärens, Vorzeigens, Nachsingens und Korrigierens.

In der Dynamik verschiedener Funktionen von Musik und ihrer sozialen Kreisläufe sind mir diejenigen Menschen das herzlich Wertvollste, die mir mit ihren Liedern und Geschichten den Kopf verdreht haben. Ich danke ihnen vor allem für die Relativierung implizierter ästhetischer Kategorien, für ihren Glauben, ihre Moral, für die Freundschaft und Liebe, für ihre Menschlichkeit, für ihre Energie, für die Hoffnung und ihren Lebenswillen. Kurz, ich habe sehr viel von ihnen gelernt.

Im Kontext der Definition und Bedeutung von „Authentizität", auf die ich mich während meiner empirischen Forschung konzentriert habe, war es erstaunlich festzustellen, wie ausgeprägt dieses Konzept noch immer in der Erinnerung und im Lebensalltag der Traditionsträger war. Doch andererseits wurde auch deutlich, dass ihnen der Begriff selber fremd ist, so dass seine Bedeutung hauptsächlich in synonymer Form erklärt wurde.[9]

9 Als Begriff wird „Authentizität" durchgängig in Anführungszeichen gesetzt und hinterfragt, selbst dort wo es ihn anscheinend ohne Anführungszeichen zu geben scheint.

Wissenschaftliche Studien, Wissenschaftler, Institutionen und Transformationsprozesse von „Authentizität“

Parallel zur empirischen Forschung wandte ich mich den wissenschaftlichen Quellen zu. Mein Ziel war das Auftauchen des Begriffs zu erfassen und das wissenschaftliche Konzept für „Authentizität“ und seine spezifische Ausrichtung auf Musik zu erforschen. Ich fand Unmengen an Publikationen, die sich mit Volksmusik und deren „Authentizität“ beschäftigten. Nicht immer wird darin explizit der Begriff der „Authentizität“ verwendet, dennoch ist es offensichtlich, dass es sich um das mit „Authentizität“ beschriebene Phänomen handelt. Besonders beeindruckend sind die umfangreichen Volksliedsammlungen und die dazugehörigen Metatexte – wissenschaftliche Erklärungen und Analysen, welche eine wichtige Rolle in der historisch herzuleitenden Rezeption „authentischer bulgarischer Musik“ spielen.

Liedsammlungen

Bis 1860 wurden etwa 760 bulgarische Lieder in diversen Sammelbänden, Büchern, Zeitschriften und Zeitungen publiziert. Die meisten davon (ca. 500) wurden von Ausländern zusammengetragen.[10] Die erste 1861 in Zagreb erschienene umfassendere Liedsammlung „Bulgarische Volkslieder“ stammt von den Brüdern Dimităr und Konstantin Miladinov. Sie ist in mehrerlei Hinsicht in die Geschichte der bulgarischen Musikethnologie eingegangen. Seit 1889 bis heute erscheint die wohl wichtigste Publikationsreihe „Sbornik za narodni umotvorenija i narodopis“ [Sammelband für Volkswissen – SbNU].[11] Inzwischen sind 63 dicke Bände mit abertausenden von „authentischen bulgarischen Volksliedern“ darin veröffentlicht worden. Bei meinem Versuch, einen Überblick über die weiteren seriösen Sammelbände mit „authentischer Volksmusik“ zu bekommen, bin ich auf über 80 beachtenswerte und unzählige kleinere Publikationen gestoßen. Nicht nur die Quantität dieser Sammlungen, sondern auch die Qualität ist beeindruckend. Die meisten enthalten sowohl die Texte als auch die Transkriptionen der Lieder und sehr interessante Abhandlungen über den Zustand der „authentischen Folklore“, die Arbeitsweise beim Sammeln, verschiedene Arten der Klassifikation der Lieder und wissenschaftliche Analysen und Auseinandersetzungen mit dem Material.

Zeitschriften

Noch zahlreicher als die Volksliedsammlungen sind die in wissenschaftlichen Zeitschriften und Publikationsreihen abgedruckten relativ kurzen Abhandlungen. Ein Sammelsurium, in dem Forschungsmethoden, -resultate, Berichte zu Ereignissen

10 Dinekov – 1981, S. 7.

11 Bis ca. 1913 „Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina“ [Sammelband für Volkswissen, Wissenschaft und Literatur].

im bulgarischen Musikleben, administrative Entscheidungen über die Musikwissenschaft und vieles mehr zu finden sind. Da bis heute keine zusammenfassende Geschichte der bulgarischen Musikethnologie geschrieben wurde, war es für die hier vorliegende Arbeit nötig, alle diese Reihen und Zeitschriften nach Informationen zur „Authentizität" und den damit verbundenen relevanten Themen wie Volksmusik, Archiv, Arbeitsweise, involvierte Persönlichkeiten usw. zu durchsuchen.[12] Die Informationen, Jahreszahlen und die Erklärungen zu Veränderungen in Struktur, Inhalt und Arbeitsweise innerhalb der Auseinandersetzung mit „authentischer Musik" wurden hauptsächlich aus diesen Quellen zusammengetragen. Zu den wichtigsten und umfassend rezipierten Veröffentlichungen musikwissenschaftlicher Forschungsarbeiten zählen die jeweiligen Zeitschriften und Publikationsreihen des Ethnographischen Museums [INEM] und später der Institute der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, darunter auch die Zeitschrift des Musikinstituts „Bălgarsko muzikoznanie" [IIM und BM].[13] Die Inhalte dieser Publikationen werden entsprechend ihrer Entstehungszeit in den verschiedenen chronologischen Phasen beschrieben. Anhand der Namen der Persönlichkeiten, die sich zu den für meine Arbeit relevanten Themen geäußert haben, konnte ich deren Forschungsschwerpunkte recherchieren. Der nächste Arbeitsschritt bestand dann darin, die von diesen Persönlichkeiten verfassten Einzelstudien und Monographien zu studieren. Sehr viele dieser besonders interessanten und umfassenden Arbeiten waren nur über die Archive und Bibliotheken zugänglich, denn sie waren entweder nur als Manuskript vorhanden oder auf Grund der kleinen Auflagen schon lange vergriffen.

Interviews mit Wissenschaftlern

Nachdem ich mich in die wissenschaftliche Literatur eingelesen hatte, wagte ich den nächsten Schritt, der mir bereits auf Grund des Umfangs und der Komplexität des Materials sinnvoll erschien. Ich wandte mich an die wissenschaftlichen Institutionen und suchte nach Experten, mit denen ich über das Thema der „Authentizität" reden konnte. Ich führte mit ihnen eine Reihe von interessanten Interviews. Der Einblick in die Denk- und Arbeitsweise der bulgarischen Musikwissenschaftler gab allen meinen bisherigen Gedanken und Ergebnissen einen neuen Kontext. Vor allem das Zusammentreffen mit Ljuben Botušarov, der sich

12 Die 1967 veröffentlichte „Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur" soll als Ausnahme erwähnt werden. Diese Enzyklopädie gibt einen Überblick über die Musikwissenschaft und die Kulturschaffenden in Bulgarien. Sie hat den großen Nachteil, dass sie keine Literaturangaben zu den einzelnen Themen enthält. Vgl. EBMK – 1967.

13 Die Zeitschrift des Musikinstituts der BAN erschien ab 1952 unter dem Namen „Izvestija na Instituta za muzikoznanie" [Mitteilungen des Instituts für Musikwissenschaft], dann "Izvestija na Instituta za muzikalna kultura" [Mitteilungen des Institutes für Musikkultur], später „Muzikoznanie" und heute „Bălgarsko Muzikoznanie" (BM). Vgl. Biks – 1999, S. 13.

jahrzehntelang intensiv mit Volksmusik und Fragen der „Authentizität“ auseinandergesetzt hat, war mir eine enorme Hilfe und ein Korrektiv. Er erklärte sich bereit, meine Arbeit als bulgarischer Experte während des Entstehungsprozesses zu begleiten und half mir durch zahlreiche Literaturhinweise, durch Kontakte, die er für mich zu anderen bulgarischen Wissenschaftlern herstellte, und vor allem indem er meine Texte las, betreute, kommentierte und sehr häufig ausgiebig und streng kritisierte.

Durch meine Interviews mit Wissenschaftlern wurde mir klar, dass es so etwas wie ein musikwissenschaftliches Selbstverständnis für den Begriff der „Authentizität“ und dessen Anwendung auf Musik gibt – auch dann, wenn es nicht „authentisch“ benannt wird. Ich fragte nach der Herkunft dieses Selbstverständnisses und musste feststellen, dass dieses in zwei verschiedenen Institutionen verankert ist. Einerseits wird es während der Ausbildung durch die Musikhochschule bzw. durch deren Theoretische Fakultät vermittelt. Andererseits durch die Akademie der Wissenschaften, an der die Elite ausgebildeter Musikwissenschaftler angegliedert ist.

Lehrmaterialien

Meine Recherchen führten mich über die Standardwerke und Unterrichtsmethoden zu dem, was als „Kanon der bulgarischen Musikwissenschaft“ zu verstehen ist. Hier stieß ich zwar auf das Basiswissen für das sogenannte Selbstverständnis für „authentische Musik“, doch die darin enthaltenen Freiräume und Interpretationsmöglichkeiten erzeugten in mir mehr Frage- als Ausrufezeichen.

Arbeitsweise der Wissenschaftler

Weitaus aufschlussreicher war die Analyse der Arbeitsweise der Wissenschaftler, die durch ihre Forschungsarbeiten, ihr Sammeln, ihre Systematisierungen, Analysen und letztendlich durch ihre Aktionen ihre wissenschaftliche Arbeit in die gesellschaftliche Öffentlichkeit, in das Musikleben und in die Kulturpolitik einfließen ließen.

So konnte ich mein zweites Ausrufezeichen setzen: Der Begriff der „Authentizität“ – seine Bedeutung für und seine Anwendung auf Musik – lässt sich nur beschreiben, wenn die Blickweise dieser Wissenschaftler in Geschichte und Gegenwart berücksichtigt wird!

Die Gespräche mit den Wissenschaftlern und deren Meinungen zur „Authentizität“ von Musik waren trotz einer gemeinsamen Basis sehr vielschichtig. Es war auffallend, dass der Begriff hauptsächlich am konkreten Beispiel zur Bezeichnung bestimmter musikalischer Parameter benutzt wurde. Sobald das Interview jedoch in ein lockereres Gespräch überging, wurde der Begriff auch auf Menschen und Situationen übertragen, so dass ich anfing, ihre Publikationen und die Geschichte der bulgarischen Musikwissenschaft anhand der vorhandenen Materialien anders zu lesen und zu verstehen. Sie enthielten konkrete Merkmale für „authentische Volks-

musik“, doch diese Merkmale sind nur aus einem komplexen mehrdimensionalen System heraus nutzbar. Sowohl der Raum – genannt „Musikalische Dialektologie“ – als auch die Zeit – hier geht es vor allem um das rückwärtsgewandte dörfliche Definieren von musikalischer Tradition – wurden mit einer transformierten oder einer sich in Transformation befindlichen Form von Volksmusik konfrontiert.

Eine Erkenntnis war, dass nicht nur die Publikationen der Wissenschaftler von Bedeutung für den Authentizitätsbegriff waren, sondern dass „Authentizität“ hauptsächlich im Kontext des Musikfolkloristischen Archivs als Gattungsbezeichnung verwendetet wird.

Das Musikfolkloristische Archiv

Dieses Archiv wurde seit der Institutionalisierung der bulgarischen Musikethnologie (1925) parallel zur wissenschaftlichen Forschungstätigkeit geführt und ist auf „authentische bulgarische Volksmusik“ spezialisiert. Heute ist es dem Institut für Kunstwissenschaften der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften angegliedert. So gut wie alle bulgarischen Musikethnologen haben letztendlich für dieses Archiv und mit diesem Archiv gearbeitet.

Ich setzte mein drittes Ausrufezeichen: Aufschlüsse über die Definition und die Anwendung des Authentizitätsbegriffs liegen, als Ergebnis der gesamten Auseinandersetzung mit diesem Thema, in diesem Archiv verborgen!

Das Problem ist nur, dass sie tatsächlich verborgen sind. Denn es ist für einen Außenstehenden schier unmöglich, dieses Archiv zu benutzen. Mein nächster Arbeitsschritt bestand darin, das System dieses Archiv zu ergründen. Dabei war ich in höchstem Maße auf die Hilfe der Wissenschaftler und Archivare angewiesen. Obwohl ich mich bemüht habe, die Systematik dieses Archivs als ein Ergebnis meiner Arbeit zu formulieren, muss ich zugeben, dass die Quintessenz meiner Bemühungen in der Einsicht besteht, dass das Wissen, welches die Wissenschaftler-Archivare im Gedächtnis tragen, sie zu (noch) „lebenden Archivteilen“ werden lässt. Ich empfand die Liebenswürdigkeit und Offenheit mit der diese Wissenschaftler mir ihre musikalischen Schätze, das System ihrer Ordnung und die dahinter stehenden Bemühungen erklärten, als eine Einweihung. Voller Bewunderung und gerührt von ihrer Erlaubnis, dieses von ihnen und ihren Vorgängern gesammelte Wissen benutzen und publizieren zu dürfen, wurde mir klar, dass dies, was ich hier sah und erlebte, bereits seiner Vergänglichkeit ausgeliefert ist. Die emotionale Nostalgie, mit der die Wissenschaftler und Archivare auf ihre Arbeit und auf ihre Sammlung blickten, erklärte die historische, vergangenheitsbezogene Betrachtung auf „authentische Musik“. Ihre Bemühungen bestanden hauptsächlich darin, diese Musik in transformierter Form – als Datenmaterial – museal zu konservieren. Leider können die von den Wissenschaftlern zusammengetragenen „authentischen Archivalien“, vor allem wenn es sich um spezifische vergleichende Fragestellungen handelt, nicht ohne enormen Zeitaufwand gefunden werden.

Transformationsprozesse

Die erneute Frage nach der „Authentizität" von Musik ermöglichte es mir nun, den wissenschaftlichen Authentizitätsbegriff mit der Geschichte des Transformationsprozesses musikalischer Praxis, die sich auf „bulgarische Authentizität" beruft, zu konfrontieren. Auf dem Weg des als „authentisch" bezeichneten musikalischen Materials war ich auf zweierlei Quellen gestoßen: einerseits innerhalb der musikalischen Praxis der Traditionsträger und andererseits auf der Ebene einer kulturtechnischen Reflexion und Verwertung, welche auf der Grundlage der Wissenschaft und ihres Archiv funktionierte. Bei der Auseinandersetzung mit den Transformationsprozessen rückte erneut die gesellschaftliche Relevanz von Musik und Wissenschaft ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Die als treibende Kraft hinter diesen Prozessen stehenden ideologischen Ziele kamen deutlich zum Vorschein. Ich habe sie anhand der verschiedenen als „Kulturtechniken" bezeichneten Wege – zwischen musikalischer Praxis, Wissenschaft und Staat – beschrieben (siehe Abb. 1). Zahlreiche Institutionen vertreten auf ihre jeweils spezifische Weise diese ideologischen Ziele und nehmen dadurch Einfluss auf die kulturtechnischen Prozesse und letztendlich auf die Musikkultur selbst. Sie werden sowohl in den drei historischen Phasen seit dem 19. Jahrhundert – 1944, 1944–1989 und 1989 bis zur Gegenwahrt beschrieben als auch explizit im Kapitel 7 ausgeführt. Zu den im Sinne von Transformationsprozessen beschriebenen Medialitäten zählen beispielsweise: die Gründung von Institutionen für Erinnerungskultur (Museen, Archive, Bibliotheken, Quelleneditionen), die Institutionalisierung wissenschaftlicher Zentren die sich mit „authentischer" Folklore auseinandersetzten, die Übertragung der Erkenntnisse in die Bildungspolitik, die Arbeit der Massenmedien, die Einbettung authentischer Musik ins musikalische Kunstwerk, die Erfindung „nationaler Volksmusik", die einhergeht mit der Gründung von nationalen Volksensembles und Ausbildungsstätten für professionelle Volksmusiker sowie der Unterstützung und Einbindung von Laienensembles für Volksmusik in regionale und nationale Folklorefestivals.

Trotz des historischen Ansatzes habe ich besonderen Wert auf die gegenwärtig empirisch erlebbaren Musiksituationen, deren kulturpolitischen Hintergründe und die Reaktionen von Seiten der Wissenschaften gelegt. Dabei habe ich ein Phänomen der Bezeichnung und des Umgangs mit „Authentizität" entdeckt, für welches ich den Begriff „situative Authentizität" eingeführt habe.

Hypothese

Der Begriff der „Authentizität" wird durch die gesellschaftspolitischen ideologischen Strömungen transformiert und verändert das Verhältnis zur Musik. Ebenso führt seine Anwendung zur Veränderungen von Musik und musikalischer Praxis. Der Begriff selbst bleibt zwar stabil im Bewusstsein verankert, er verändert seine

Bedeutung nicht, doch die Musik, die er bezeichnet, existiert in dieser Form hauptsächlich noch als Erinnerung an früher oder als musealer Datensatz. „Das Authentische“ bleibt auf allen Ebenen als kulturtechnisches Konstrukt erhalten, sowohl auf Seiten der Konsumenten als auch innerhalb der Wissenschaft und ebenso bei den Traditionsträgern.

Durch das Zusammenwirken des Staats und seiner Institutionen mit Wissenschaftlern und vor allem mit den Musikschaffenden selbst führte der Transformationsprozess zur Entstehung und Entwicklung einer „nationalen Authentizität“, welche durch die Destillation von „authentischer Volksmusik“ hervorgebracht wurde. Diese Transformation soll hinterfragt und als historisches Resultat der Anwendung des Konzeptes von „Authentizität“ nachgewiesen werden. Eine wichtige Rolle bei der Transformation des „authentischen Musizierens“ und dessen anschließender Verbreitung übernehmen die durch den Staat und seine Institutionen initiierten Transformations- und Reproduktionsmechanismen für musikalische Praxis sowie die Massenmedien. Die Triebkräfte für „Authentizität“ und deren Transformation liegen somit in den zahlreichen äußeren Konstrukten, die nicht im System der Folklore und ihrer Traditionsträger verankert sind (z. B. Wissenschaft, Festivals, Massenmedien usw.). Die auf nationale Werte fixierte Ideologie des Staates taucht in allen diesen äußeren Faktoren auf und bestimmt sie weitgehend. Durch den Begriff der „Authentizität“ werden amtliche Entscheidungen gekennzeichnet, die selbstverständlich verbindlich sind und anerkannt werden müssen. Sie werden institutionalisiert und haben Normen und Normbefolgungen zur Folge. Auf der Basis der dazugehörigen ideologischen Konzepte findet die Definition dessen, was zu den nationalen bzw. zu den bulgarischen Eigenheiten gehört, statt.

Als Begriff strukturiert „Authentizität“ die Kommunikation zwischen staatlichen und wissenschaftlichen Institutionen und musikalischer Praxis. Er dient diesen Institutionen als kulturtechnisches Instrument, um Kultur zu beschreiben und zu beeinflussen. Vor allem im Zusammenhang mit der Bezeichnung von Musik hat sich der Begriff der „Authentizität“ etabliert. „Authentische Musik“ ist einerseits eine Gattungsbezeichnung. Andererseits verbergen sich hinter dem Begriff ideologische Konzepte, die es aufzudecken gilt. Daher beschäftigt sich diese Arbeit mit dem Problem, warum gerade der Begriff der Authentizität benutzt wird, um eine Musik als Zeichen nationaler Identität zu definieren. In diesem Sinne ist „Authentizität“ ein Operationsmodus, der die Beziehungen zwischen verschiedenen Institutionen als Kulturtechniken beschreibt. Die verschiedenen Akteure benutzen ihn als Kommunikationsmedium. Der Begriff der „Authentizität“ befindet sich zwischen der musikalischen Praxis der Traditionsträger, ihren Nachfahren und den professionellen Musikern, denen – als Vertreter etablierter Kulturtechniken – der Staat, seine wissenschaftlichen Institutionen und seine Kontrollmechanismen für Musik gegenüberstehen.

1 „Authentizität“

1.1 Zum Authentizitätsbegriff

„Authentizität“ ist zunächst ein (sinnvoller) Begriff, der sowohl im umgangssprachlichen Wortschatz, als auch in verschiedenen fachspezifischen Diskursen Eingang gefunden hat. Er produziert innerhalb von Handlungen Sinn und er fördert Kommunikation auf verschiedenen Ebenen. Begriffe haben keinen unwandelbaren Bedeutungskern, sondern sie erwachsen aus geschichtlichen, sozialen und politischen Kontexten. Die Funktion des Begriffs erklärt sich durch die Intentionen der Sprecher, die Beziehung des Sprechers zum Gegenstand als auch durch seine Beziehung zu weiteren Sprechern.[14] Diese werden im Folgenden skizziert.[15]

Etymologie

Das Wort „Authentizität“ kommt aus dem Griechischen: „Authentés“ bedeutete „Herr“, „Gewalthaber“ und „Urheber“. Es beschreibt den Urheber und sein Tun und das, was er aus eigener Gewalt vollbringt. Daher kann „authentés“ auch „Mörder“ und „Selbstmörder“ bedeuten. Die byzantinischen Kirchenväter verwendeten das griechische Wort „αυϑεντια“ jedoch um das lateinische „auctoritas“ [autoritär] zu übersetzen.[16] Im lateinischen Mittelalter wurde das Wort „authenticus“ für die „Siegel hoher kirchlicher Würdenträger“ benutzt. Im deutschen Sprachraum benutzte man seit dem 16. Jahrhundert „authentisch“, um „das Echte, Eigenhändige und Verbürgte“ zu bezeichnen, das einen Verweis auf juristische und religiöse Texte hat und dem nicht widersprochen werden darf. Es hatte jedoch keine positive Konnotation. „Das Authentische“ musste nicht das Bessere sein, es war lediglich „das Autorisierte“, „das Geltende“.

Seit dem 17. Jahrhundert wurde das Wort in ganz Westeuropa für die Autorisierung von Dingen und Texten verwendet. Selbst Immanuel Kant spricht von dem Unterschied einer authentischen im Gegensatz zu einer doktrinären Bibelauslegung. „Authentisch“ meint die philologisch buchstäbliche Auslegung, wohingegen eine doktrinäre Bibelauslegung aus einer moralisch praktischen Absicht in philosophischer Form verfasst wird.[17]

Im Laufe der Zeit wurde die Verbindung von „Authentizität“ und Glaubwürdigkeit nicht auf Grund der Autorisierung, sondern auf Grund von bestimmten Eigenschaften hergestellt. Vornehmlich wurden die Eigenschaften „wahr“ und „zu-

14 Vgl. Luhmann – 1999, S. 25f.

15 In Noetzel – 1999, ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Oberflächen von Authentizitätsbegriffen zu finden.

16 Vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie – 1971, 692ff; Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 2 – 1929, S.359ff.

17 Vgl. Kant – 1873, S. 66f.

verlässig“ zum Garant der Übereinstimmung mit „der Realität“. Gleichzeitig wurde „Authentizität“ zum explizit positiven Begriff und seitdem ein Kennzeichen von für echt gehaltene Repräsentationsverhältnisse der Wirklichkeit.

Erst im 20. Jahrhundert wurde der Begriff (nach griechischem Vorbild) wieder auf Personen und deren Tun übertragen. Allerdings blieb die positive Konnotation erhalten. So entstanden das „authentische Individuum“ und „authentische Verhaltensweisen“. Weitere neue diskursive Inhalte kamen im 20. Jahrhundert hinzu und vergrößern das Bedeutungsspektrum des Begriffes, da er nun in zahlreichen wissenschaftlichen Disziplinen, einschließlich der Musikwissenschaft, benutzt wurde.[18]

Der wissenschaftliche Authentizitätsbegriff

Die Wissenschaft konstruiert sich ein bestimmtes Vokabularium, das ein sprachliches Muster für die Rechtfertigung, Pflege, Bestätigung, Umformung, Negierung, Erweiterung und Übersetzung von Aussagen zur Verfügung stellt. Indem sich im Diskurs immerfort auf dieses Vokabularium bezogen wird, finden eine Reproduktion der Aussagen und dadurch eine immer wiederkehrende Bestätigung statt. In diesem Sinne geht der Authentizitätsbegriff und mit ihm die Unterscheidung „Authentizität“ / „Inauthentizität“ in viele Disziplinen ein, insbesondere in die Psychologie, Pädagogik, Philosophie und in die Ethnologie. Von dort aus wird auch der Bedeutungszuwachs innerhalb der Alltagssprache erzeugt.[19]

Entsprechend der Intention des Sprechers kann der Begriff „Authentizität“ seine Zugehörigkeit wechseln. Beispielsweise: der authentische Mensch, Authentizität als Prozess, Authentizität als gesellschaftliche Identität, Authentizität als Ursprungsdenken, Authentizität als autonome Kunst, Authentizität als Kommunikation, Authentizität als Zeichen sozialer Zugehörigkeit, Authentizität als Geschichte, ... So bleibt „Authentizität“ durch die Beliebigkeit der Bezugspunkte äußerst schwierig zu fassen.[20] Prinzipiell können selbst Betrug, Verweigerung und Schauspiel „authentisch“ sein, denn die Negierung von „Authentizität“ kann in diesem Fall als sinnstiftender Anstoß, die adjektivischen Kriterien für „Authentizität“ zu überdenken, interpretiert werden. [21] Es wurden zahlreiche Debatten um das Phänomen der Fälschung und den Fälschungsbegriff geführt.[22]

Die Anwendung des Authentizitätsbegriffs wird im Endeffekt ausschließlich durch den konkreten Diskurs determiniert. Diese Komplexität und Vielseitigkeit lässt ihn als Begriff an Bedeutung zunehmen, denn sie erhöht die Möglichkeiten

18 Vgl. Noetzel – 1999, S. 8.

19 Vgl. Noetzel – 1999, S. 12 f.

20 Vgl. Knaller & Müller – 2006, Winkelmann (der häufig als Begründer des Authentizitätsdiskurses in der modernen Ästhetik genannt wird) – 1969, vgl. Radnóti – 2006.

21 Vgl. Duerr – 1987, S. 211.

22 Vgl. Goodman – 1969, Dutton 1983 und 2005 sowie Römer 2001.

von Kommunikation. „Authentisch“ kann, ähnlich wie die Begriffe „Musik“ oder „Kultur“, unscharf benutzt werden und somit die Unterscheidbarkeit diverser Besonderheiten ebenso behindern wie ihnen dienlich sein. Ein Ausweg aus der Beliebigkeit der Begriffsverwendung bietet daher die pragmatische Funktionsanalyse.

Beispiele für wissenschaftliche Diskurse

Die nun folgende kurze Skizzierung von einigen stattgefundenen und gegenwärtig rezipierten wissenschaftlichen Diskursen, erwähnt vor allem jene Bedeutungszusammenhänge, die auch in Bulgarien innerhalb der Authentizitätskonstruktionen für Musik wiederzufinden sind. Später werden durch die Gegenüberstellung von Beispielen – aus eigenen empirischen Feldforschungen in Bulgarien, den Ansichten der bulgarischen Musikethnologie über „Authentizität“ und den hier vorgestellten wissenschaftlichen Diskursen – die Unterschiede zu verdeutlichen sein.

Psychologie

In der Psychologie wird „Authentiztiät“ auf Personen und deren Tun übertragen. „Der authentische Mensch“ und seine während der Aufklärung gewonnene Mündigkeit stehen im Zentrum des psychologischen Authentizitätsdiskurses. „Authentizität“ korrespondiert hier mit Willensfreiheit. Aber Individuen haben nicht nur einen freien Willen, sondern sie müssen durch Selbstfindung lernen, ihren Willen „authentisch“ zu leben. „Authentisches“ Verhalten ist positives Verhalten. Es entspringt einem ehrlichen Persönlichkeitskern und ist Ausdruck wahrer Charakterstruktur, quasi unreflektiert, naturwüchsig und von spontanen Expressionen durchwachsen. Der Beobachter oder Kommunikationspartner kann mit Sicherheit davon ausgehen, dass alles so gemeint ist, wie es artikuliert wird und der „authentische Mensch“ keinem äußeren Zwang, sozialen Konventionen oder gar unreflektiertem Traditionalismus folgt. „Inauthentische Individuen“ verhalten sich rational, ihr Leben ist von instrumenteller Rationalität, von Absicht und Kalkulation geprägt. Die letzte Stufe der moralischen Reifung des Menschen, ist die „authentische“, d.h. die freie reflektierte Entscheidung des Individuums.[23] Daran anknüpfend wird innerhalb der Pädagogik der „authentische Charakter“ zum Erziehungsziel. „Authentische Lernformen“ werden entwickelt. Das „authentische Individuum“ muss alles aus sich heraus erschaffen. Es wird behutsam zur Selbstbestimmung angeleitet.[24]

---

23 Vgl. Kohlberg – 1983. Kohlberg stellt eine Stufenlehre der moralischen Entwicklung von Kindern und jungen Erwachsenen auf. Er geht von der Idee aus, das Authentizität an bestimmte Lebensphasen gebunden ist.; Vgl. auch Ellenberger – 1973, Noetzel – 1999, S. 20-23.

24 Vgl. Bonnett – 1978, zit. nach Noetzel – 1999, S. 24.

Theologische und philosophische Auseinandersetzungen

Authentizität als Wahrhaftigkeit Gottes: Theologisch betrachtet wird „Authentizität“ mit der „Wahrhaftigkeit“ Gottes gleichgesetzt. Sie gilt als existentielle Grundhaltung und sittliche Forderung an den Menschen, gegenüber Gott, anderen Personen und gegenüber sich selbst und sie hat ihren anthropologischen Ort im Gewissen. Gott gilt als Instanz der Wahrhaftigkeit, weil er die Quelle und der Maßstab des Guten und aller Wahrheit ist. Der Mensch jedoch ist fehlbar, irrend und permanent von Irrtum, Selbsttäuschung und Lüge gefährdet. Doch nicht der Irrtum, sondern die Lüge und die Täuschungsabsicht bilden den Gegensatz zur Authentizität. Ethisch betrachtet besteht in der Praxis die Möglichkeit einer Wiederausrichtung persönlicher Unwahrhaftigkeit, einschließlich der kommunikativen und praktischen Handlungen durch die Buße.[25]

Authentizität als Prozess: Auch die philosophischen Auseinandersetzungen knüpfen am Diskurs der „authentischen Menschen“ an. Beispielsweise ist in Heideggers Daseinsanalyse die Unterscheidung zwischen „Authentizität“ und „Inauthentizität“ ein Kernpunkt. Heidegger benutzt natürlich andere Worte, er spricht von „Eigentlichkeit“ / „Uneigentlichkeit“, aber die semantische Nähe ist unverkennbar. „Authentizität“, bzw. „Eigentlichkeit“ soll jedoch nicht als fester Kern personaler Identität, sondern als Prozess verstanden werden. Der Mensch erreicht seine „Eigentlichkeit“ indem er das gesellschaftliche System (als Stigma) akzeptiert und darin seinen Platz findet.[26]

Authentizität als Ursprungsdenken: Nietzsche bestimmt „Authentizität“ als Ursprungsdenken und damit als instrumentelle Dimension der modernen Selbstversicherung, die er für bedenklich hält. Im gesellschaftlichen Kontext kritisiert er die Forderung nach „Authentizität“, weil sie zur radikalen Ablehnung demokratischer Ideen führt.[27]

Authentizität als gesellschaftliche Identität: Sartre unterscheidet zwischen dem „authentischen Wesen“ und der „inauthentischen Erscheinung“. „Authentizität“ entstehe dann, wenn das Individuum sein Stigma trägt und seine gesellschaftliche Identität nicht verleugnet. [28]

Musikwissenschaft

Authentizität als autonome Kunst: Innerhalb der Philosophie Adornos treffen dann die Begriffe Kunst und „Authentizität“ aufeinander und werden inklusive diverser auf sie projizierter Eigenschaften miteinander verbunden. Beispielsweise:

---

25 Vgl. Schwöbel – 2005, Sp. 1242-1245, Kaspar – 1993, Sp. 1287-1289 und Kant – 1996, Bd. 16, Was heißt, die Wahrheit sagen?, S. 619-629.

26 Vgl. Heidegger – 1993, S. 41-45.

27 Vgl. Nietzsche – 1980 (1886), S. 232.

28 Vgl. Sartre – 1954, S. 110f, 113f.

> *„Es soll der Charakter von Werken sein, der ihnen ein objektiv Verpflichtendes, über die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks Hinausreichendes, zugleich auch gesellschaftlich Verbürgtes verleiht."*[29]

„Authentizität" beschreibt bei Adorno eine Eigenschaftsmenge, die auf Subjekte, Handlungsweisen, Objekte (wie z. B. Kunst) auf die Gesellschaft und auf Ästhetik übertragen werden.[30] Für Adorno ist das Ideal dann erreicht, wenn das „authentische Subjekt" sich „authentisch", im Sinne von „frei" realisieren kann. Als Gegenteil der „authentischen Kunst" bezeichnet Adorno die Kulturindustrie.[31]

> *„Vielleicht wäre authentisch erst die Kunst, die der Idee von Authentizität selber, des so und nicht anders Seins, sich entledigt hätte."*[32]

In der Philosophie von Herbert Marcuse steigt die Kunst sogar zur Bewahrerin von „Authentizität" auf, wobei die ästhetische Kategorie gleichzeitig auf die moralische Verbesserung verweist. „Authentizität" verteidigt die Moral und den Fortschritt, und zwar in Form von Kunst.[33]

Authentizität als Form musikalischer Aufführungspraxis: Innerhalb der Musikwissenschaft, die sich vornehmlich als historische Disziplin begreift, wird der Begriff hauptsächlich im Kontext der „authentischen Aufführungspraxis" benutzt. Die theoretischen musikwissenschaftlichen Studien werden so auf die musikalische Praxis übertragen. Die Debatten begannen Anfang des 20. Jahrhunderts durch die „Originalklangbewegung", „early music movement" oder „historical performance movement".[34] Die Resultate sind sehr deutlich: Theorie vermag durch das Authentizitätsdenken musikalische Praxis wiederzubeleben.[35] Diese Verbindung aktualisiert die Bedeutung historischer Musikwissenschaft.[36] Dadurch können auch die idealistischen Authentizitätskonzepte der Ethnologie, die sich vor allem auf die zwischenmenschliche Kommunikation durch Musik berufen, einbezogen werden. Musik wird auf diese Weise im gegenwärtigen Vollzug sowohl als historisches Zitat als auch als historische Interpretation mit wissenschaftlichem Unterbau anhand von Kriterien der „Authentizität" gemessen.[37] Das erweckte ethnologische Interesse an ernster Musik, ermöglicht es sogar, dass durch den Begriff der „Authentizität" historische Interpretationen zum Aufführungsideal erklärt werden.

---

29 Adorno – 1974, S. 231. In diesem Sinne setzt sich weitere Diskurse über die Authentizität von Kunst fort. Z.B. Wenninger – 2009.

30 Vgl. Adorno – 1973, 1991 (1949) und Paddison – 2004.

31 Vgl. Adorno – 1991, S. 373f.

32 Adorno – 1991, S. 136f.

33 Vgl. Marcuse – 1984, S. 141.

34 Vgl. die systematische Aufarbeitung der Thematik bei Kivy – 1995, 1993 und Levison – 1990.

35 Vgl. Le Huray – 1990, S. XVI.

36 Vgl. Kreuziger-Herr – 2003, S. 167ff.

37 Vgl. Leppard – 1988, S. 77.

Ethnologie

Authentizität als Kommunikation: Innerhalb der Ethnologie wird die traditionelle Form des sozialen Austauschs, wie sie in funktionierenden dörflichen Strukturen vorkommt, zum Ideal erklärt – allerdings mit der Einsicht, dass sie auf verlorenem Posten stehe. Dem „Authentischen“ haftet hier etwas Idyllisches an, womit das Erbe der aufklärerischen Romantiker in Ehren gehalten wird.[38]

Lévi-Strauss schlägt vor, unterschiedliche Niveaus des „Authentischen“ feststellbar zu machen, weil die Verständigungsbemühungen der Individuen in der Moderne ihre authentischen Eigenschaften verlieren.[39] Die „Authentizitäts-Semantik“ soll auf die sozialen Verhältnisse ausgeweitet werden, wobei „Authentizität“, als zentraler Grundmodus, für eine umfassende Erfahrung zwischenmenschlicher Verständigung jenseits von Kommunikationsmedien steht. Er kritisiert an den modernen Gesellschaften, dass sie an einem Mangel unverstellter face-to-face Kommunikation leiden.[40]

Soziologie

Authentizität als Zeichen sozialer Zugehörigkeit: Im soziologischen Diskurs wird über die Verbindung von sozialer Zugehörigkeit und personaler authentischer Identität der Subjekte debattiert. Den sozialen Konstruktionen wird eine objektive Qualität zugesprochen, in denen das Individuum eine bestimmte Rolle und einen bestimmten Status einnimmt. Auch Handlungen werden als „authentisch“ bezeichnet, sobald ihnen ein solides, reflektiertes Selbstbewusstsein zugrunde liegt. „Authentizität“ wird als soziales Distinktionsmittel in Anspruch genommen, denn durch authentische soziale, ästhetische und politische Praktiken wird eine Abgrenzung der jeweiligen Gruppe gegenüber anderen Gruppen vollzogen.[41]

1.2 „Authentizität“ als Siegel politischer Macht

Die Grenzen der geisteswissenschaftlichen Diskurse über „Authentizität“ sind fließend und bezeichnend für das theoretische Niveau der Auseinandersetzungen. Allgemein gilt das neutrale Erforschen von Wahrheit als Ziel der Wissenschaften.[42] Sie benutzen daher nicht nur den Begriff der „Authentizität“ in verschiedenen Kontexten, sondern sind bestrebt, selbst das Siegel der „Authentizität“ zu tragen. Dieses wird jedoch nur durch die politische Macht vergeben. Die gesellschaftsrelevante Bedeutung des Begriffs „Authentizität“ wird letztendlich über politische

38 Z. B. Grimm, Herder, Schiller, Goethe, Rousseau u.a.

39 Vgl. Lévi-Strauss – 1958, S. 402.

40 Vgl. Lévi-Strauss – 1958, S. 400.

41 Charmé – 1994, S. 183-188, R. Turner – 1975, S. 148-162, R. Turner – 1976, S. 989-1017, Etzioni – 1968, S. 624-626, Weber – 1990, S. 122-124.

42 Vgl. Popper – 1984, S. 51f.

Rhetorik und somit über die Popularität eines politischen Systems verhandelt.[43] Politische Systeme zielen, anders als die Geisteswissenschaften, auf Funktionalität. In diesem Sinne entspricht „Authentizität“ hauptsächlich einem „Etikett der Legitimität“.[44] Daher hat im politischen Kontext „Authentizität“ seine mittelalterliche Bedeutung beibehalten – „Authentizität“ ist das Siegel der Macht, das nicht zu hinterfragen, sondern zu akzeptieren ist. Durch den Begriff werden amtliche Entscheidungen gekennzeichnet, die selbstverständlich verbindlich sind und anerkannt werden müssen. Sie werden institutionalisiert und haben Normen, Normbefolgungen aber auch wissenschaftliche Diskurse zur Folge.

Wenn „Authentizität“ als Siegel politischer Macht benutzt wird, so stehen hinter dieser Macht ideologische Überzeugungsprozesse. Auf Basis dieser ideologischen Konzepte findet die Definition dessen statt, was zu den nationalen, wie z. B. zu den bulgarischen Eigenheiten gehört. Für die Politikwissenschaft korrespondiert die Bildung der europäischen Nationalstaaten mit der Entdeckung und Entwicklung „authentischer Nationalkulturen“.[45] Im Zentrum politischer Auseinandersetzungen steht daher das Konzept der Erfindung von „authentischer Sprache“, „authentischer Geschichte“ und „authentischer Kultur“. Politisch relevante Repräsentationen dieser Authentizität prägen das Verständnis von „Volk“, „Rasse“ bzw. „Ethnos“, „Klasse“ und „Kultur“ – einschließlich „Religion“.

Die hinter der „authentischen Nation“ stehende Ideologie soll daher als Kategorie begriffen werden, die sich in Wechselwirkung mit den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verändert und Einfluss auf die gesellschaftliche Bedeutung von Musik gewinnt. Ideologien kommen innerhalb der Regeln für Erziehung, Ethik und Moral, Politik und Weltanschauung, deren Organisationsformationen und Geschichten zum Vorschein und sind von sozialen, politischen, ökonomischen und kulturellen Faktoren abhängig. Gleichzeitig beeinflussen sie diese.

Musik kann einer Ideologie folgend beispielsweise als wertvoll, selbstverständlich, unterhaltsam, beiläufig und sogar als überflüssig charakterisiert werden. Sie nimmt nicht nur in der individuellen, sondern auch in der gesellschaftlichen Bedürfnisbefriedigung mehrere Funktions- und Aufgabenfelder ein. Die Funktionen und somit die Eigenschaften von Musik haben wiederum Einfluss auf die Produktions-, Existenz- und Rezeptionsbedingungen von Musik in der Gesellschaft.[46] Sie beeinflussen die individuellen und gruppendynamischen Ansichten und alle Kontexte in denen Musik stattfindet. Sie haben ebenso Einfluss auf die Existenz kollektiver Speicherplätze für Musik, z. B. auf Institutionen darunter das

43 Vgl. Luhmann – 1994, S. 152-161.

44 Für Max Weber ist die Wirkungsgeschichte von Authentizität mit dem Begriff der Legitimität verbunden. Er unterschieden zwischen drei Formen der Legitimität: Vernunft, Tradition und Charisma. Vgl. Weber – 1990, S. 16, 122-124.

45 Vgl. Stauth – 1999, S. 10.

46 Vgl. Kaden – 1984, S. 201.

Archiv, oder Orte, wie etwa das Kulturhaus im Dorf oder die Bühne in der Stadt. Daher verbergen sich – auch wenn dies vorerst nicht offensichtlich erscheint – hinter jeder Klassifikation von Musik umfassende ideologische Programme und Überzeugungen.[47] Sie sind für die Dynamik des Systems verantwortlich und energetisch von höchster Bedeutung: Sobald dem System das ideologische Input versagt bleibt, kann es sich nicht mehr dynamisch entwickeln und wird früher oder später verschwinden.

J. G. Herder und F. Schiller

Obwohl weder J. G. Herder noch F. Schiller beim Verfassen ihrer Schriften an Bulgarien gedacht haben mögen, wirken ihre Sichtweisen wie ein prophetisches Manifest bulgarischer Staatspolitik. Ihre philosophischen Ideen wurden als ideologisches Konzept im bulgarischen Nationalstaat verwirklicht. Sie sind als Fundament im kulturpolitischen Umgang mit Musik wiederzufinden. Es ist auffallend, dass bereits hier explizit mit dem Begriff der „Authentizität“ argumentiert wird:

Herder und Schiller gehen davon aus, dass die Transformation von Individualität in Volks- und Nationalkultur in der Regel über die Etablierung staatlicher Instanzen vollzogen wird.[48] Diese Vorstellung einer spezifischen Authentizität der Individuen übertrug Herder auf Völker und Nationen. Das authentische Individuum geht durch seine „nationale Signatur“, welche auf eine Vereinheitlichung der Individuen dieser Nation verweist, in der authentischen Nation auf.[49] In diesem Sinne erklärte Herder das Volkslied zum Fundament nationaler Kultur.

Herder beschreibt, wie die Autonomieansprüche der authentischen Individuen auch dem Staat normative Grenzen setzen. Somit dient der Begriff der „Authentizität“ einerseits der Abgrenzung von Individuen gegenüber dem eigenen Staat. Andererseits grenzt „Authentizität“ ebenso ein Volk gegenüber anderen Völkern und Nationen ab, die ebenfalls einen Anspruch auf Respektierung ihrer jeweiligen Lebensart besitzen.[50]

F. Schiller schreibt Herders Programm fort und entwirft eine Utopie der Verschmelzung von Individuum und Staat. Er fordert zur Wahrung von „Eigentümlichkeit“ und „Persönlichkeit“ im Prozess der Herausbildung des Allgemeinwohls auf. Den Ausgleich von „idealen“ und „empirischen“ Anteilen nennt Schiller „ästhetisch“.[51] „Authentizität“ wird in diesem Sinne zu einer ästhetischen Kategorie von Kunst, sie verbindet sich mit den Vorstellungen von Moral und Fortschritt.

Die Unterscheidung zwischen den geisteswissenschaftlichen Theorien und der gesellschaftspolitischen Praxis spiegelt sich in der Benutzung des Authentizitäts-

47 Siehe Kap. 3.1 Authentizität als musikalischer Gattungsbegriff.
48 Vgl. Herder – 1887, S. 383.
49 Vgl. Herder – 1887, S. 342.
50 Vgl. Herder – 1887, S. 342f.
51 Vgl. Schiller – 1965 (1795), S. 13.

begriffs zur Absicherung „historischer Wahrheit“ wider. Die als „authentisch“ und „inauthentisch“ rezipierten Erscheinungsweisen der politischen Führungen sind ausschlaggebend für ihre Legitimation und für die politische Folgebereitschaft der Bevölkerung. Dies wiederum findet in der Vielfalt musikalischer Praxis seinen Ausdruck.

1.3 Musik als symbolischer Ort für „Authentizität“

Durch eine intellektuelle und aktive Elite wurde seit dem 19. Jahrhundert in Bulgarien die Idee einer autonomen und authentischen Nation zum Grundpfeiler der Ideologie erklärt. Im Sinne der Emanzipation gaben Ethnologie und Philologie die einzig spezifischen Anhaltspunkte für eine nationale Autonomie. Vor allem das Volkslied, welches bereits Herder zum Fundament nationaler Kultur erklärt hatte, sollte als „musikalisches Kunstwerk“ einen nationalen Ursprung beanspruchen.[52] Es konnte als Nachweis für die Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit der bulgarischen Kulturnation dienen. Auf dieser ideologischen Basis wurde dem Volkslied als Zeichen nationaler Eigenständigkeit das Siegel der „Authentizität“ verliehen. Die Bedeutung des Authentizitätsbegriffs basierte auf der Existenz von Traditionsträgern, die als „authentische Individuen“ das Fundament für die Nation bildeten. Das „unser Lied“ wurde durch die Reflexion auf kulturpolitischer Ebene zum „authentischen bulgarischen Lied“ mit national repräsentativer Bedeutung.

Doch die Musik, die unter dem Banner der „bulgarischen Volksmusik“ verbreitet wurde, veränderte sich inhaltlich und funktional, da sie zum „musikalischen Kunstwerk“ erklärt wurde. Hier beginnt der komplexe Prozess der Bezeichnung von Musik als „authentisch“ und deren Transformation, einschließlich der ideologischen Kontextualisierung.

Dass in Bulgarien der Begriff der „Authentizität“ zur Bezeichnung von Folklore und Volksmusik eingeführt wurde, beruht darauf, dass eben diese Musik innerhalb der Ideologie der nationalen Staatspolitik zur Definition von Identität benutzt wurde. Da der Volksmusik allein keine offensichtliche Adaption und Assimilation aus anderen Kulturen und Nationen nachgewiesen werden konnte, wurde ihr das Siegel der „Authentizität“ verliehen. Innerhalb der Wechselwirkungen von Institutionen und deren Funktionen, wurde die „authentische bulgarische Musik“ ohne Umschweife zum bedeutsamsten geistig-kulturellen Gut von nationaler Bedeutung erklärt. Sie sollte einerseits „überleben“ und andererseits eine Transformation von musikalischer Praxis in das kulturhistorische Gedächtnis durchlaufen. Nur so konnte sie in den Statuten des „nationalen Eigentums“ festgeschrieben und ästhetisiert werden. „Bulgarische authentische Musik“ trägt den Begriff der „Authentizität“ als Siegel der politischen Macht. Sie wurde auf politischer Ebene

52 Vgl. Danuser – 2005, S. 275-286 und S. 276.

als Interaktionsmedium zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart benutzt. Durch den Begriff der „Authentizität“ konnten bestimmte musikalische Aussagen zur Wahrheit erklärt und mit ganz besonderem nationalem, weil Identität stiftendem Wert aufgeladen werden. Auf diese Weise behielt die als „authentisch“ definierte, aber historisch kommunizierte Musik ihre Bedeutung für die Gegenwart und für die Zukunft. Ganz im Sinne Herders wurde damit vor allem der Volksmusik der Weg in das nationale kulturelle Gedächtnis geöffnet.

Mit staatlicher Unterstützung wurden Institutionen zur Definition und Reproduktion von musikalischer „Authentizität“ erschaffen und gefördert. Diese Institutionen hatten die Aufgabe, die „authentische bulgarische Folklore“ im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Die unter diesem Blickwinkel betrachteten Institutionen agierten als hierarchisch organisiertes Herrschaftsinstrument. Sowohl die musikwissenschaftlichen Institutionen als auch die Institutionen der musikalischen Praxis gehörten zu jenem System der bulgarischen nationalen Kulturpolitik, das Ideologie und Machtpolitik durchsetzte.

Die für das 19. und beginnende 20. Jahrhundert charakteristische "Nostalgie zur Folklore" entwickelte sich vor allem während der sozialistischen Phase (1944-1989) hin zu einer zielgerichteten Realisation von Musik, die den nationalen Ursprung unterstreicht. In dieser Zeit wurde die bereits vollzogene symbolische Setzung des Begriffs der „authentischen Musik“ durch weiterführende Materialsammlungen und Ordnungsstrategien der Musikethnologie untermauert. Sie gipfelte in der wissenschaftlichen Einmischung in die Musikpraxis, die unter den extrahierten Authentizitätskriterien politisch gefördert wurde. Dadurch wurde ein musikethnologisch betreuter Transformationsprozess der „authentischen musikalischen Praxis“ in Gang gesetzt. Erst in der gegenwärtigen dritten Phase (nach 1989) findet eine erneute wissenschaftliche Hinterfragung der Definitionskriterien für „Authentizität“ anhand des Vergleichs von Musikpraxis und öffentlicher Reflexion statt.

Im Rückgriff auf die historisch gewachsene Bedeutung von „authentischer Volksmusik“ diente ihre Transformation in die jeweils aktuelle Musikpraxis als ästhetisches Mittel zur Konstruktion von Ethnizität und nationaler Identität. Das erklärt die starken und umfassenden Kontrollmechanismen, welche vor allem in den sozialistischen Ländern die Übertragung von authentischer Musik in ihr „zweites Dasein“ als Kulturpolitik charakterisieren.[53]

Das massive Auftauchen der Bezeichnung „authentisch“ für bulgarische Volksmusik spricht dafür, dass die Intentionen der Sprechenden durchaus als gebündelte kulturpolitische und ideologische Angelegenheit betrachtet werden können. Der Weg der Bündelung dieser Intentionen führte über die Festlegung von Kriterien für „Authentizität“, durch die ein Identität stiftendes Lebensgefühl von nationaler und internationaler Bedeutung aufgebaut wurde. Auf ideologischer und kultur-

53 Vgl. Wiora – 1959, S. 9.

politischer Ebene kann die Relevanz von Musikwissenschaft (einschließlich Musikethnologie), von Ergebnissen musikwissenschaftlicher Arbeit und von Persönlichkeiten (die an autoritäre Institutionen angebunden sind) nachgezeichnet werden. Die Analyse des Umgangs mit dem Begriff wird Schlussfolgerungen zur Instrumentalisierung musikwissenschaftlicher Forschung für eine nationalpatriotische Identitätsstiftung in Bulgarien zulassen. An der Kontingenz beim Umgang mit dem Begriff der „Authentizität“ lässt sich die gebündelte Intention aller Sprechenden verfolgen, die ein kulturell emanzipiertes nationales Bulgarien vor Augen haben.

Dieser Prozess basiert vor allem auf der ethnologischen Arbeit. Er beinhaltet die Einrichtung von Institutionen für Musik und Musikwissenschaft, deren Anpassung an die nationale Infrastruktur und die Festlegung von Aufgaben, die von diesen Institutionen organisiert und übernommen werden sollten. Unter den programmatischen Aufgaben: „Forschen“, „Sammeln“, „Bearbeiten und Systematisieren“, „Speichern“ und „Öffentlichkeitsarbeit“ werden die Funktionen und Institutionalisierungsprozesse der Musikethnologie im Wechselspiel von Aufgaben und Resultaten noch ausführlich beschrieben.[54]

1.4 „Authentizität“ als Schnittstelle zwischen Kultur und Kulturtechnik

Im folgenden Abschnitt werden einige wesentliche Begriffe, die in dieser Arbeit verwendet werden, erklärt. Das soll unabhängig von der Tatsache geschehen, dass sich um jeden der benutzen Begriffe und ihre Begriffsgeschichte diverse Diskurse ranken, so dass sie durchaus auch anders als hier definiert werden könnten. Um grundlegenden Missverständnissen vorzubeugen, wird daher ihre hiesige pragmatische Anwendung erläutert.

Der Begriff der Kultur schließt Musik in den verschiedenen Kontexten, in denen sie erlebt werden kann, ein. Unabhängig von der Existenz der zu skizzierenden musikalischen Kulturen werden verschiedene Kulturtechniken angewandt, die es kulturexternen Institutionen ermöglichen, auf das Material zuzugreifen und seinen Transformationsprozess in Gang zu setzten. Nur die Musiken, welche mit einem explizit künstlerischen Anspruch über kulturtechnische Kanäle transformiert wurden, sollen als Kunst bezeichnet werden.

Die in die Dorfkultur eingebundene „authentische“ musikalische Praxis diente zuerst als Input für die wissenschaftlichen Institutionen der Kulturtechnik. Die Wissenschaft war gezwungen, sich die kontextbezogene Musik einzuverleiben und sie zu benennen, um sich mit ihr auseinandersetzen zu können. Zur Wissenschaft gehören sowohl die Institutionen als auch die Wissenschaftler, die sich theoretisch mit Musik, Musikethnologie und Folklore beschäftigen.

54 Siehe Kap. 4 Kontext, Entstehung und Funktionszusammenhänge des Authentizitätsbegriffs.

Der Prozess der Transformation von Wissen über „authentische“ Kultur ist eine Form der Kulturtechnik. Er fand anfangs in relativer Unabhängigkeit von der Existenz der „authentischen“ musikalischen Praxis statt, da die Wissenschaftler hier lediglich als Beobachter und Sammler auftraten. Erst die Institutionalisierung der Wissenschaft gab ihr eine kulturtechnische Aufgabe und Relevanz.

Der Staat und sein ideologisches Konzept stütz(t)en, finanzier(t)en und verwerten die Ergebnisse der wissenschaftlichen Arbeit innerhalb der Kulturpolitik. Von hier aus werden auch in einem weiteren kulturtechnischen Prozess die Transformationsprozesse musikalischer Praxis beeinflusst, indem Leitungs-, Kontrollorgane und Institutionen für musikalische Praxis neue kontextuelle Anbindungen „authentischer Musik“ bereitstellen. Ebenso werden von staatlicher Seite aus auch die Aufgaben und Handlungsmöglichkeiten der Wissenschaft innerhalb dieses Transformationsprozesses beeinflusst.

„Authentische Musik“ ist ein kulturtechnischer Begriff, der von spezialisierten Wissenschaftlern zur Gattungsbezeichnung für eine spezifische Form der musikalischen Praxis unter Berücksichtigung des musikalischen Kontextes benutzt wird. Aus Kontext, Praxis und Musik wurden die Kriterien für „Authentizität“ im Sinne einer Kultur mit Geschichte und Gegenwart hergeleitet. Daraus bildeten die Wissenschaftler ihre Definition von „authentischer Musik“. Durch die Anbindung der Wissenschaft an den Staat und über verschiedene Formen der Öffentlichkeitsarbeit gelangte ihre Definition von „Authentizität“ in die staatliche Kulturpolitik. Von hier aus konnte er über ein Netz von weiteren Institutionen und Kontrollorganen wieder in den Bereich der Kultur, im Sinne von musikalischer Praxis transformiert werden. Der Weg der Transformation des wissenschaftlichen Authentizitätsbegriffs über die staatlichen Instanzen zur musikalischen Praxis kann also gleichsam die Transformation der als „authentisch“ definierten Musik beinhalten.

Daher ist es unumgänglich, sowohl historisch als auch empirisch zwischen den Musikpraxen und den wissenschaftlichen Metatexten und Handlungen deutlich zu unterscheiden. Es geht um den altbekannten Unterschied zwischen Bezeichnetem und seinem Bezeichnendem.

Bereits in dieser einleuchtenden Prämisse ist ein massives Problem verborgen, welches die Struktur der Analyse komplex werden lässt. Die Musik, die von den Wissenschaftlern als „authentische Musik“ bezeichnet wird, steht gegenwärtig in der Form, in der sie definiert wurde – nämlich als real erklingende musikalische Praxis, die an bestimmte dörfliche Kontexte gebunden ist – nur noch selten zur Verfügung. Der Übergang von „authentischer“ Musik in wissenschaftliche Archivdaten ist bereits sehr weit fortgeschritten. Archivierte „Authentizität“ ist jedoch als unmittelbare Realität radikal präsent, so dass die zeitliche Distanz als Beobachterdifferenz gegenüber der Vergangenheit eine Illusion ist.[55] Die archivierte

55 Vgl. Ernst – 2002, S. 109.

„authentische“ Musik ist als Archivalie nicht Vergangenheit sondern Gegenwart. Daher stellen sich immer wieder die Fragen: Wann bezieht sich der Begriff der „Authentizität“ auf die historische, vergangenheitsbezogene musikalische Praxis? Und wann wird eine gegenwärtig existente musikalische Praxis als „authentisch“ bezeichnet? Die Antworten auf diese Fragen sind davon abhängig, ob die Eigenschaften der „Authentizität“ historisch oder empirisch definiert werden. Beides ist im Kontext wissenschaftlichen Arbeitens möglich.

Der Diskurs über „Authentizität“ wird auf der Oberfläche der wissenschaftlichen Reflexion geführt. Durch die kulturpolitische Relevanz der wissenschaftlichen Arbeit zeigen die Verkettungen zwischen „Authentizität“, „Volksmusik“ und „nationaler Musik“ Auswirkungen auf die musikalische Praxis. Dennoch endet die wissenschaftliche Reflexion vorerst in der Definition einer bestimmten Volksmusik als „authentische Musik“ und in ihrer administrativen Transformation zu Datensätzen von spezialisierten Institutionen. Ikonographien, Symbole und Vergleiche mit aktuellen praktischen musikalischen Handlungen werden der einzige Weg sein, die in der Vergangenheit beschriebenen „authentischen Eigenschaften“ zu verstehen. Bei der Bezeichnung von Musik als „authentische Musik“ handelt es sich letztlich immer um eine symbolische Zeichensetzung. Das geht daraus hervor, dass der Begriff nur auf der Metaebene der Beobachter auftaucht, nicht aber innerhalb der Kommunikation der „authentisch Musizierenden“, der definierten Träger von „Authentizität“. Daher darf es nicht verwundern, dass „musikalische Authentizität“ im Laufe der Zeit ihre Position im Bereich des Wissens und der Wissenschaft bestätigt findet, hingegen immer weniger in der musikalischen Praxis, und somit im Können und im Vollzug von musikalisch Authentischem.

Auf theoretischer Ebene können ausschließlich die Metadaten von „Musik“ untersucht werden, die sich auf eine Musiktradition – nämlich die so genannte „authentische“ – beziehen. Die Musik, welche die Wissenschaftler erlebt haben und welche ihnen beim Erstellen dieser Metadaten vor Augen stand, ist uns heute im besten Fall noch in Form von Texten und Archivdaten zugänglich. Erst das Verlassen der Blickweise auf „Authentizität“ als wissenschaftlichen Begriff, und die Suche nach „authentischer musikalischer Praxis“ und nach „authentisch musizierenden Menschen“ könnte zu einem besseren Verständnis führen.

Es ist dann ein Vergleich der subjektiven Erfahrungen als empirischer Beobachter und eine Gegenüberstellung mit den Berichten vergangener Beobachtungen möglich. Erfahrungsberichte und Benennungsversuche aus verschiedenen Zeiten müssen hier einander gegenüber gestellt werden.[56] Die eigenen empirischen Unter-

56 Die Beobachtung erster Ordnung meint die unmittelbare Beobachtung von Dingen oder Ereignissen, Bewegungen oder Zeichen. Vgl. Luhmann – 1999, S. 93, Luhmann – 1992, S. 71 und Maturana – 1982, S. 34, 149f. Die Beobachtung zweiter Ordnung meint das Beobachten von Beobachtungen. Vgl. Luhmann – 1999, S. 95 und v. Foerster & Pörksen – 2003, S.114-118.

suchungen lassen hoffen, dass die Kontexte, in denen das Attribut „authentisch“ benutzt wird, verständlicher werden. Als Methode diente hier der Vergleich verschiedener empirischer Beobachtungen aus unterschiedlichen Zeiten.[57] Aus der Position des musikethnologischen Beobachters zweiter Ordnung, kann die Rekonstruktion spezifischer theoretischer Formationsregeln von Wissen einschließlich der Begriffsverwendung, der Unterscheidungskriterien und der ontologischen Weltsicht auf Musik durchleuchtet werden.[58]

Situative Authentizität

Der Begriff „situative Authentizität“ wird eingeführt, um die Phänomene zu beschreiben, welche nicht das Siegel politischer Macht erhalten, aber dennoch häufig als „authentisch“ erlebt und bezeichnet werden. „Situative Authentizität“ beschreibt face-to-face Erlebnisse, die durch Kreativität und wirkliches soziales Miteinander gekennzeichnet sind. Die Hinwendung zum Subjekt und seine Sehnsucht nach „Authentizität“ wird gegenwärtig sogar von einigen Autoren als anthropologische Konstante beschrieben.[59] Als soziales Produkt verliert der Begriff der „Authentizität“ seine unter den wissenschaftlichen Prämissen der Musikethnologie extrahierten Konturen. Dennoch bleibt er als Motivation und Aktionspotential des Denkens und Handelns von Musikern und Konsumenten bedeutsam.

> *„Das Authentische wird nicht entdeckt, sondern gemacht. Die 'wahre Musik' ist ein soziales Produkt.“*[60]

Immer häufiger ist zu beobachten, dass nicht Musik oder die Intentionen ihrer Erzeuger, sondern die Einstellung der Konsumenten „situative Authentizität“ produzieren. Das führt zur Bezeichnung bestimmter musikalischer Situationen als „authentisch“. „Authentizität“ simuliert in diesem Fall Intentionslosigkeit: „Das Authentische“ ist anscheinend nicht für den Konsumenten produziert, sondern für die eigene Gemeinschaft und trägt die Aura des Reinen, Zweckfreien, Unökonomischen und des Spontanen.

Der Kreis schließt sich durch die Arbeit der Wissenschaftler, welche den Prozess der gesellschaftlichen Aneignung der Idee von „Authentizität“ begleiten. Sie erhalten ausreichend Stoff für die weitere Forschung, indem sie ihren Authentizitätskriterien treu bleiben und die Migration „authentischer Eigenschaften“ unter-

---

Beispielsweise beobachte ich die Beobachtungen der bulgarischen Musikethnologen in verschiedenen Zeiten.

57 Die Beobachtungen der Wissenschaftler (ca. 19. Jahrhundert bis heute) wurden den eigenen empirischen Beobachtungen gegenübergestellt.

58 Vgl. Luhmann – 1999, S. 92-164 und Luhmann –1990 und 1993.

59 Vgl. Schlich – 2002, S. 22, Wetzel – 1985, S. 17 und Golomb – 1995, S. 204.

60 Orvell – 1992, S. 1.

suchen, die aktuellen Kontexte beschreiben sowie die Differenz zwischen Akteuren und Publikum thematisieren.

Die Tradition nimmt das Neue in sich auf, aber auch das Neue wiederholt in sich das grundlegende Massiv des traditionell Verfestigten. „Authentische Folklore“ kann daher als ein Modell verstanden werden, welches nur in zahlreichen unterschiedlichen Varianten, einschließlich der transformierten Formen, existiert. Je entscheidender die sozialen Veränderungen sind und je mehr sich der ursprüngliche soziale Sinn einschließlich des Wertekanons wandelt, desto reicher könnte die Vielfalt „musikalischer Authentizität“ sein, wäre diese nicht durch eine wissenschaftlich pragmatische und archivalisch belegbare Definition „authentischer Musik“ festgeschrieben.

Je weiter sich die musikalische Praxis von der wissenschaftlichen Theorie entfernt, desto zahlreicher werden die Beispiele der Transformation, Vermittlung und Adaption „authentischer Musik“ in andere Kontexte. Sie reichen bis in die aktuellsten musikalischen Praktiken verschiedenster Gattungen.

Das eigentlich Wesentliche der musikalischen zwischenmenschlichen Beziehungen bedarf innerhalb der „situativen Authentizität“ weder der Wissenschaft noch ihrer Authentizitätskriterien. Dennoch können die Wissenschaftler durch ihre Arbeit inspirierend, analysierend oder einfach nur emotional und idealistisch auf die Musikpraxis einwirken. Die eigentliche Bedeutung der Wissenschaft liegt in der Nähe ihres Authentizitätskonzeptes zur kulturpolitischen Ideologie und somit für die kollektive Identitätskonstruktion des Staates und seiner Bürger. Einige Beispiele werden erläutern, dass „situative Authentizität“ und „von oben“ organisierte Vorführung von „authentischer Folklore“ sehr eng beieinander liegen können, so etwa bei Folklorefestivals und bei der Reanimation von „Authentizität“ durch Rituale.[61] Im Blickwinkel der Traditionsträger bleibt jedoch jede Form von „authentischer“ Folklore eine Erinnerung oder ein Vollzug „situativer Authentizität“. Beispielsweise können Familienfeste Orte zur Reproduktion von „Authentizität“ sein. Sie werden häufig von „authentischer Folklore“ begleitet, trotz der gestörten Struktur der Großfamilien. Selbst professionelle Musiker können „authentische Folklore“ leben, beispielsweise wenn sie ihre soziale Interaktion nicht als Selbstdarstellung sondern innerhalb einer „situativen Authentizität“ betreiben.[62]

1.5 „Authentizität“ im bulgarischen Sprachgebrauch

Der Begriff der „Authentizität“ taucht in der bulgarischen Sprache meistens als Adjektiv auf. Seine Substantivierung kennzeichnet die im Rahmen dieser Arbeit zu

61 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals und Kap. 7.8. Reanimation von Authentizität durch Rituale.

62 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen.

abstrahierenden Eigenschaften. Die Unterschiede zwischen „dem Authentischen“, „Authentizität“ und „authentisch“ sind somit nicht inhaltlich, sondern ein Merkmal der Begriffsverwendung in verschiedenen Kontexten. Der Begriff behält auch als Substantiv seine adjektivischen Funktionen. Er ist daher immer als Eigenschaftswort zu denken, denn er erklärt ein Objekt, ein Subjekt oder Verb. Hinter dem Begriff verbirgt sich immer eine Anzahl von konkreten Eigenschaften. Beispielsweise können die Eigenschaften von „authentischer bulgarischer Musik“ recht eindeutig benannt werden.

Da das Wort „Authentizität“ [auf Bulgarisch „avtentičnost“ und als Adjektiv „avtentično“] kein bulgarisches Wort ist, kann davon ausgegangen werden, dass es über die Popularisierung fremder wissenschaftlicher Diskurse in die bulgarische Sprache Eingang gefunden hat, wie beispielsweise durch die Ethnologie.

Es existieren mehrere Oberflächen, auf denen der Begriff und seine Synonyme verwendet werden. In Abhängigkeit von der Funktion der Verwendung des Begriffes „authentisch“ für bestimmte Eigenschaften sind auf den verschiedenen Diskursebenen Unterschiede festzustellen. Um die im Konglomerat entstehende Beliebigkeit der Begriffsverwendung zu vermeiden, soll eine Funktionsanalyse die Beobachtungsfelder separieren. Dazu werden beim Umgang mit dem Begriff „Authentizität“ bzw. mit dem Adjektiv „authentisch“ zuerst die verschiedenen Szenarien, in denen er benutzt wird, unterschieden. Zusammen mit der Bedeutung werden im Sprachgebrauch auch die Synonyme zu berücksichtigen sein. Die Möglichkeiten der Benutzung des Begriffs werden durch die lokale, soziale und institutionelle Zugehörigkeit der Sprecher determiniert. Der Status des Sprechers und der institutionelle Platz, von dem aus er spricht, müssen daher unbedingt berücksichtigt werden.[63] Um die Diskursebenen, in denen „authentische Eigenschaften“ benannt werden, nicht zu vermischen, wurden drei relevante Blickwinkel und somit unterschiedliche Positionen der bulgarischen Sprecher extrahiert.

1. „Authentizität“ im Sprachgebrauch der Traditionsträger:

Die „authentischen“ Traditionsträger benutzten den Begriff als solchen nicht, er wird jedoch in synonymer Form verwendet. Die Beobachtung und Bezeichnung von authentischer Musik durch die Traditionsträger findet mit den Worten „unsere Lieder“, „mein Lied“ oder z. B. „das Lied meines Vaters“ nur auf ausdrücklichen Wunsch eines externen Beobachters statt. Für sie ähnelt die verbale Kommunikation über ihre „Authentizität“ einer Reflexion über ihr Sein, ihr Tun und ihre Motivationen. Der Begriff „Authentizität“ fordert hier eine musikexterne Kommunikation heraus, die durch viel Übersetzungsarbeit gekennzeichnet ist und zur Personalisierung und Eigentumsbekundungen von Musik führt.

63 Vgl. Foucault – 1997, S. 62f. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von Oberflächen des Auftauchens und Instanzen der Abgrenzung.

2. „Authentizität“ im musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch:
Die Wissenschaftler führen den Authentizitätsbegriff im Kontext der Betrachtung und Bezeichnung von Musik ein. Sie adaptieren ihn und extrahieren konkrete definitorische Eigenschaften. Der musikwissenschaftliche Begriff der „Authentizität“ und seine Verwendung werden noch ausführlich anhand folgender Stationen zu beschreiben sein: Das Auftauchen des Begriffs im Arbeitsfeld der Wissenschaftler, die Festlegung von „authentischen“ Eigenschaften, die Anwendung des Begriffs als Gattung (z. B. im Archiv), die Beurteilung von musikalischer Praxis als „authentisch“ und „inauthentisch“ der daraus folgende Umgang mit dem als „authentisch“ klassifiziertem musikalischen Material.

3. Transformation von „Authentizität“:
Das Attribut „authentisch“ wird sehr häufig im Zusammenhang mit Musik innerhalb der urban geprägten Umgangssprache verwendet, beispielsweise in den Massenmedien. Es handelt sich hierbei um einen transformierten Authentizitätsbegriff, der von der Wissenschaft entlehnt und über kulturpolitische Maßnahmen ideologisiert wurde, um nun auf eine veränderte und sich verändernde musikalische Praxis Bezug nehmen zu können.

Im urbanen Umfeld ist der Begriff der „Authentizität“ allgemein geläufig. Er ist zu einem Modewort avanciert und wird in seiner adjektivischen Funktion in diversen Kontexten benutzt, so dass er nicht ausschließlich mit Musik in Verbindung stehen muss. Der Begriff impliziert eine positive Wertung. Die Negation hat innerhalb der Umgangssprache auch einen negativen Aussagewert: „Nichtauthentisches“ ist gleichbedeutend mit Schlechtem.

Diverser bulgarischer Lexika und Synonymwörterbücher zufolge meint „authentisch“, dass sich etwas auf „ursprüngliche Quellen“ begründet und dass Bedeutung und Wert des Bezeichneten außerhalb des Fraglichen liegen. Folgende Synonyme werden verwendet: „wahr, real, unverstellt, glaubwürdig, maßgebend, original, echt, tatsächlich, richtig, genau, verbürgt, außer Zweifel [veren, realen, nepopraven, dostoveren, merodaven, originalen, istinski, dejstvitelen, pravelen, točen, sǎštinski, vǎn ot sǎmnenie]“.[64]

Es ist beispielsweise anzumerken, dass in der bulgarischen Umgangssprache „Authentizität“ – im Gegensatz zur Etymologie des Begriffs – nicht unmittelbar mit „Schrift“ bzw. „Texten“ in Verbindung gebracht wird, wohl aber mit „Quellen“. Innerhalb der konkreteren musikwissenschaftlichen Begriffsbestimmung wird sogar festzustellen sein, dass ausschließlich oral tradiertes Wissen als „authentisch“ bezeichnet wird.

64 Sinonimen rečnik na bǎlgarskija ezik [Synonymwörterbuch der bulgarischen Sprache] – 1997 und Tǎlkoven rečnik na bǎlgarskija ezik [Erläuterndes Wörterbuch der bulgarischen Sprache] – 1994.

2 Die „Authentizität“ der Traditionsträger

Der Begriff „Authentizität“ wird in erster Linie auf die Kultur der Traditionsträger angewandt. Von hier aus wird er auf Musik übertragen. Die Musik der Traditionsträger (die im dörflichen Kontext lebenden Menschen) gilt als „authentische Musik“. Sie leben die Verbindung zu den folkloristischen Traditionen der Ahnen fort. Noch bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts waren ca. 80 % der Einwohner Bulgariens Bauern und Viehzüchter. Das, was als „authentische bulgarische Musik“ beschrieben wurde, gehörte unhinterfragt zu ihrem Lebensalltag. Gegenwärtig leben ca. 71 % der Einwohner in der Stadt (Tendenz steigend) und nur 29 % auf dem Land.[65] Doch sehr verbreitet ist die Lebensweise im Halbdörflichen und Halburbanen, ein Pendeln und temporäres Leben an zwei Orten, sowohl in der Stadt als auch im Dorf. Daher gilt, je älter die Traditionsträger sind und je weniger sich ihre Lebensweise, z. B. durch strikten Ortswechsel, verändert hat, umso mehr Wissen steht ihnen über das, was „authentische Musik“ genannt wird, zur Verfügung. „Das Authentische“ wird vor allem als Erinnerung an „Früher“ abgerufen. Die traditionelle Weitergabe von „authentischer Musik“ über die verschiedenen Generationen innerhalb der Familie oder der Dorfgemeinschaft findet immer seltener statt, da die traditionellen Übertragungswege zusammen mit den Strukturen der Großfamilie unterbrochen wurden.

Im soziologischen Umfeld der Traditionsträger müssen zuerst zwei verschiedene Orte der „Authentizität“ extrahiert werden: Einerseits die Primärebene – im Sinne einer vollzogenen, traditionellen Authentizität einzelner Individuen und Gruppen – und andererseits die Transformationsebene, auf der die Traditionsträger meist innerhalb von „Laienkollektiven für authentische Folklore“ agieren.

Das Interesse und die Motivationen der Traditionsträger zum Musizieren haben sich gemeinsam mit den Lebensbedingungen grundlegend verändert. Das, was früher als traditionsgebundene Gruppendynamik im Lebensalltag galt, ist gegenwärtig – vor allem in seiner Alltäglichkeit – kaum mehr zu finden. Es können nur individuelle Subjekte als Träger des traditionellen Wissens und sehr selten Gruppen erlebt, befragt bzw. beim Musizieren beobachtet werden. Dem einzelnen Traditionsträger kommt daher die Verantwortung für die Weitergabe des Wissens über die Symbolik, die Pragmatik und die Struktur der „authentischen bulgarischen Folklore“ aber vor allem auch für das Tun – für das Weitergeben seines Könnens – zu. Der Unterschied zwischen dem Traditionsträger als Subjekt und den gemeinsam lebenden Traditionsträgern liegt hauptsächlich in der Intention

65 Den statistischen Angaben von 2008 zur Folge beträgt die Bevölkerung Bulgariens 7,6 Mill. Vgl. Nazionalen statističeski institut (2008): Naselenie i demografski prožesi prez 2008 godina [Bevölkerung und demographische Prozesse 2008:] http://www.nsi.bg/population/Population08.htm. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

der Weitergabe. Die in einer aktiven Gruppe vorherrschende Selbstverständlichkeit des Umgangs mit Musik kann durch eine hochmotivierte Einzelperson, ja selbst durch mehrere motivierte Einzelpersonen, nicht ersetzt werden. Durch die Betonung der individuellen musikalischen Fähigkeiten und Kenntnisse befinden sich die Akteure auf einer ständigen Zeitreise zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Doch die Traditionsträger sind nur als Gruppe in der Lage, den Akzent auf die kontextuellen Möglichkeiten für „Authentizität“ in der Gegenwart zu legen, um somit den Transformationsprozess zu vollziehen. Vielleicht können daher die „Laienkollektive für authentische Folklore“, die zu einem Ort lebensbegleitender musikalischer Praxis geworden sind, als Medium für „Authentizität“ betrachtet werden? Diese Frage wird in einem eigenen Kapitel zu erörtern sein.

2.1 Primärebene: Kriterien der Traditionsträger für „Authentizität“

Der Begriff der „Authentizität“ wird von den Traditionsträgern NICHT zur Beschreibung von Musik verwendet. Er ist manchmal sogar nicht mal als Vokabel abrufbar: Ein Informant verwechselte sogar „avtentično“ [authentisch] mit „antično“ [antik]. Obwohl der Begriff als solcher fremd bleibt, ist das Konzept der Bestimmung und der Zuordnung von Eigenschaften von Musik anhand von „Authentizitätskriterien“ unter den Traditionsträgern allgegenwärtig. Jedoch benutzen sie ihr eigenes Vokabular um Musik zu beschreiben. Durch ihre spezifische Art zu reden, können sie Musik sehr klar und detailliert unterscheiden und klassifizieren. Ihr bevorzugtes Vokabular hebt sie von den Wissenschaftlern ab. Sie benutzen personalisierende und lokalisierende Worte: beispielsweise „unser“ [našo] und „von hier“ [ot tuka]. Meistens verzichten sie jedoch auf diese Einteilung, indem sie die Quelle direkt spezifizieren, z. B. „von meinem Vater“, oder sie negieren, wie etwa durch die Ausdrücke „nicht von hier“ oder „kenne ich nicht“. Selten sind sie überhaupt bereit, Musik, die nicht „die ihre“ ist, zu beurteilen. Die Urteilsverweigerung gilt selbst für Volksliedbearbeitungen, die auf Liedern beruhen, die sie als „die ihren“ bezeichnen würden.

Ihre Kriterien für „Authentizität“ bzw. von „eigener“ und „fremder“ Musik entsprechen nicht der von den Wissenschaftlern aufgestellten Typologie. Zahlreiche Eigenschaften „authentischer Musik“, die von wissenschaftlicher Seite als fundamental angesehen werden, sind für die Traditionsträger unbedeutend.

Das wichtigste Kriterium, nach dem die Traditionsträger „Authentizität“ beurteilen, ist ihre eigene Lebenszeit. Alle weiteren Kriterien können permanent wechseln, denn sie werden von der Identität der Traditionsträger bestimmt. Diese ist nur mehrdimensional zu fassen. Sie ist nicht nur zeitlich (lebenszeitlich) sondern auch kulturell, sozial, ethnisch, räumlich, sprachlich, traditionell, sexuell, religiös und mythisch.

„Identität entsteht aus situativer Erfahrung, welche übersituativ verarbeitet und generalisiert wird.“[66]

Eine hierarchische Klassifikation ihrer Kriterien ist daher nicht möglich. Die Traditionsträger verstehen das Musizieren als generativen Prozess. Ihre Musik entsteht in jeder Situation neu. Sie ist nichts Starres, sondern verändert sich von Situation zu Situation. In diesem Sinne ist ihre Musik eine Form der Interaktion, neben und einschließlich sprachlicher, gestischer und mimischer Kommunikation.[67] Sie muss sich an die neue Lebenswelt anpassen, ebenso wie alte Traditionen, Gewohnheiten, Interessen und Glaubensvorstellungen umgedacht werden müssen, um in den neuen Alltag integriert werden zu können.

Wenn während der musikalischen Interaktion der Traditionsträger die wissenschaftlich definierten Authentizitätskriterien erfüllt werden, so ist dies – unter den erwähnten Prämissen der musikalischen Praxis – eher ein Zufall. Der Grund dafür ist, dass die wissenschaftlich extrahierte Struktur der musikalischen Authentizitätskriterien ebenso wie der Begriff der „Authentizität“ selbst nicht als Kommunikationsmedien übernommen werden.

Dennoch bilden die Kriterien des wissenschaftlichen Authentizitätsbegriffs eine Art Kontrollinstanz für die Traditionsträger. Sie freuen sich über die Bewertung einzelner Aspekte ihrer musikalischen Praxis als „authentisch“, da sie dadurch ihr Selbstwertgefühl steigern können und in ihrer Bedeutung für die Gesellschaft Anerkennung finden. Gerade diese Bewertung hat eine ausgesprochen motivierende Komponente, welche die Traditionsträger dazu ermuntert, sich trotz der sich verändernden Kontexte musikalischer Realitäten immer wieder als Bewahrer des „Authentischen“ zu fühlen. Daraus erklären sich ihre Auskunftsbereitschaft gegenüber Zuhörern (z. B. Wissenschaftler), ihre Aktivitäten in „Laiengruppen für authentische Folklore“, ihre Freude beim Mitwirken an szenischen Vorführungen ihrer „authentischen Folklore“ und letztlich ihre Bereitschaft zur Transformation des Ihrigen. Die Möglichkeiten zu sozialen Interaktionen der einzelnen Traditionsträger, sowohl individuell als auch innerhalb von Musikgruppen, fördern ihre Motivation. Ihre Kompetenzen für „authentische Folklore“ dienen gegenüber den wissenschaftlichen Verwertern, den Massenmedien, dem urbanen Publikum oder sogar gegenüber Bekannten und Verwandten aus anderen Dörfern, als Kommunikationsstoff und Belohnung für die Erhaltung von Folklore nach „wissenschaftlichen Authentizitätskriterien“.[68]

Besonders auffällig ist das unterschiedliche Verständnis von „Authentizität“ bei der Benutzung von Instrumenten. Für die Traditionsträger ist es meist unerheblich, ob sie die traditionellen, als „authentisch“ angesehenen Instrumente für ihre

66 Frey & Haußer – 1987, S. 21.

67 Vgl. Krappmann – 1993, S. 13.

68 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen.

Musikpraxis benutzen. Wenn statt dem Kaval, der Svirka oder dem Dudelsack eine Blockflöte oder Klarinette benutzt werden, bedeutet das keinen Makel an der Echtheit der eigenen Musik, wohl aber, wenn die melodischen und rhythmischen Akzente falsch gesetzt werden.[69]

Bei meinen Interviews mit Traditionsträgern wurde zuerst nach dem Begriff der „Authentizität“ gefragt, und dann nach einigen von wissenschaftlicher Seite extrahierten Merkmalen.

> Boris Hristev (Borjo), geboren in dem Dorf Dobralăk, spielt Akkordeon und singt. Er hat als Musiker zusammen mit dem von ihm gegründeten „Orkestăr Rodopi“ innerhalb Bulgariens Kariere gemacht und bezeichnet sich selbst als Künstler. Auf viele seiner Lieder (nicht alle) erhebt er persönlich als Urheber Ansprüche.
> Baba Marijka[70]: Borjo. (Du hast seine Mutter, Lenčeto, auf den Aufnahmen vom Archiv gehört. Wie schön sie singt!) Borjo singt auch sehr schön Lieder, richtige, und er kennt sie von seiner Mutter, und er kann auch selber Lieder erfinden, z. B. über unser Dorf Dobralăk.
> Deniza Popova (DP): Und sind das authentische Lieder?
> BM: Ja, das ist echt [istinsko]! *(Sie kennt den Text des „erfundenen“ Liedes auswendig und rezitiert ihn mir, dann singt sie es mir vor.)* Er hat sie selbst [sam] erfunden, er singt sie selbst [sam], mit dem Akkordeon – seit er ganz klein ist – selbst [sam].
> DP: Ist das für dich ein authentisches Instrument?
> BM: Ja, echt, echt [istinsko]! Seit langem spielt man hier Akkordeon, seit er ein Kind war, jetzt ist er schon fast 70.
> DP: Aber man sagt doch, dass das Akkordeon kein echtes Volksinstrument ist, so wie der Dudelsack, der Kaval usw.
> BM: Naja, aber seit ich denken kann und ich bin schon über 80, wird hier Akkordeon gespielt. Früher weiß ich nicht, aber seit dem es mich hier gibt, gibt es auch das Akkordeon.

69 Vor allem Jovčev (der Schäfer) betonte während des Singens und Spielens durch das Mittanzen oder durch begleitende Körperbewegungen sowie nachträglich durch verbale Erläuterungen, wie wichtig es ist, die Akzente richtig zu setzten, denn aus ihnen ergäbe sich der Rhythmus. Siehe Kap. 2.2.1. Traditionsträger / Informanten.

70 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924. Siehe Kap. 2.2.1. Traditionsträger / Informanten.

Abb. 2: Wandkalender für 2003 von „Orkestăr Rodopi“

Kriterien für Authentizität: Bestimmte neue Integrationsmuster „authentischer Musik“, die von Seiten der Musikwissenschaft eindeutig als Transformationsprozess zu beschreiben wären, bereiten den Traditionsträgern wenig Probleme. Wichtig sind vor allem die Herkunft des Liedes, sein Bekanntheitsgrad im dörflichen Kontext, die Textgenauigkeit (hierbei geht es weniger um den genauen Wortlaut, als um die Geschichte, die erzählt wird) und die Idiome die dafür benutzt werden. Das Lied drückt vor allem die individuellen Gefühl des Singenden oder Spielenden aus. Der Urheber sieht sich jedoch ebenso den kollektiven Gefühlen einschließlich des kollektiven Weltbilds und der dazugehörigen Moral verpflichtet. Die häufig als Kennzeichen von Volksmusik angeführte Anonymität des Urhebers bezieht sich eben nicht auf das Lied und seine Überlieferungslinie. Die Melodie, oder wie sie sagen: „die Töne“, vor allem die genauen Verzierungstechniken an der richtigen Stelle und die richtige Stimmgebung, die sich nach Ort und Anlass richtet, sind von Bedeutung. Je nachdem, ob alleine oder in Gruppen musiziert wird, gelten andere Ideale. Beim Gruppengesang müssen die Klangfarben der Stimmen der SängerInnen verschmelzen, sie müssen ineinander fließen [„trjabva da se slivat glasovete“]. Rhythmus und Akzente müssen stimmen, ebenso wie das Tempo.

Die kontextuelle Anbindung der Lieder bleibt weiterhin bedeutsam, auch wenn die Lieder nicht mehr im ursprünglichen Kontext – z. B. bei der (Getreide-)Ernte – gesungen werden. Das Bewusstsein dafür, dass es sich um ein Erntelied handelt, ist weiterhin vorhanden. Die musikalische Praxis bleibt als Teil der synkretischen Weltsicht erhalten, wodurch sich ästhetische und nichtästhetische Funktionen von Musik durchdringen und das Zusammenspiel von Willen, Handlung, Gedanken und Emotionen kennzeichnen.[71] Das spricht dafür, dass „authentische Musik" im Bewusstsein der Traditionsträger nicht aus dem „wahren Selbst" der musizierenden Individuen geboren, sondern funktional gebunden bleibt. Unter der simplen Bezeichnung „unsere Lieder", die auch als „authentische Lieder" verstanden werden können, fächert sich im Umfeld der Traditionsträger eine Vielzahl von musikalischen Gattungen auf, die an zirkulär verlaufende Perioden des Jahres-, Tages- und Lebenskreises gekoppelt sind. Individualisierung, d.h. die besondere Aufwertung einer individuellen künstlerischen Leistung, ist – der Tradition folgend – nur bei den Liedgattungen möglich, die solistisches Singen implizieren. Das sind vor allem die „Tafellieder" [na masa/trapeza] oder wenn die Männer sich „zum Plaudern" treffen [na muhabet] und einige „Spinnstubenlieder" [na sedjanka/poprelka].

Nur die stimmige Beziehungsrelation zwischen Individuum, Gruppe, Herkunft, Funktion und Musik (inklusive aller innermusikalischen Details) bestimmt, was als „eigene" Musik bezeichnet wird. Diese „eigene" Musik wiederum, wurde von musikwissenschaftlicher Seite als „authentische Musiăk" definiert.

2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk (Добралък)

Das Dorf Dobralăk ist in vielerlei Hinsicht wie andere bulgarische Dörfer. Selbst in seiner Besonderheit und Einmaligkeit ähnelt es anderen Dörfern. Gleiches gilt für die Menschen aus dem Dorf und vor allem für diejenigen Traditionsträger, die hier ausführlich beschrieben werden und selbst zu Wort kommen sollen. Das Besondere des Dorfes, seine spezifische Geschichte, die Biographien einzelner Einwohner, ihre Geschichten und meine Erlebnisse mit ihnen können – im Kontext der Frage nach „Authentizität, Identität, Medialität" und musikalischer Praxis sowie deren kulturtechnischer Transformation – dennoch nur ein Beispiel sein. Daher werden hier möglichst genaue Beschreibungen des Erlebten im Vordergrund stehen. Etliche Widersprüche erwarten den Leser, denn – wie bereits beschrieben – bauen

71 Es war beispielsweise während meiner Feldforschung sehr schwer, die Frauen überhaupt dazu zu bringen Erntelieder zu singen. Erst nach jahrelanger Arbeit mit ihnen und vielen Interviews über die Zeit, als noch geerntet wurde, waren sie bereit, mir auch die entsprechenden Lieder vorzusingen.

die Aussagen der Traditionsträger auf ihre zahlreichen mehrdimensionalen Kriterien auf, wobei diese permanent wechseln können. Ich habe mich bemüht, weder zu verallgemeinern noch zu werten. Die meisten Widersprüche kommen durch die Vermischung von Geschichte, Mythos, Erinnerung und Gegenwart zustande. Dabei werden diese Vermischungen nicht als Transformation, sondern als Gegenwart bzw. als individuelle Zeitgeschichte aufgefasst, welche auf den Erfahrungen in der jeweiligen Lebenszeit beruhen.

Es hat mehrere Jahre, viele Begegnungen und zahlreichen Interviews bedurft, um die Informationen, so wie sie hier vorliegen, zusammenzutragen. Die einzige schriftliche Quelle, die es noch über das Dorf gibt, ist das ca. 1994/95 publizierte Buch von Boris P. Panajotov „Dobralăk. Dorfmonographie“.[72] Boris P. Panajotov stammt aus Dobralăk und war dort sein Leben lang Lehrer. Er hat kurz vor seinem Tod dieses kleine Buch geschrieben und auf eigene Kosten bzw. durch Spenden herausgegeben. Wie er selber schreibt, ist dieses Buch *„die Frucht einer zwanzig Jahre andauernden Arbeit, des Auffindens, Vergleichens von Legenden und historischen Chroniken, Erinnerungen und authentischen Erzählungen der von der Natur beschenkten Menschen aus Dobralăk – Erzähler, Sänger und Spieler und nicht zuletzt das vom Autor selbst Erlebte“*.[73] Obwohl es sehr romantisch und emotional geschrieben ist, enthält es zahlreiche Fakten über das Dorf und die Lebensweise der Menschen. Besonders erwähnt sei der Anhang mit 169 Volksliedern (Texten) aus Dobralăk, der heute von den Dorfbewohnern nicht nur als Gedächtnisstütze, sondern auch als Maßstab für die Richtigkeit der Textvarianten ihrer Lieder benutzt wird.

Das Dorf Dobralăk

Das Dorf Dobralăk liegt im Rhodopengebirge, 27 km südwestlich von Assenovgrad, der nächstgrößeren Stadt, und etwa 50 km von Plovdiv entfernt. Aber für die kurze Entfernung von 27 km braucht man etwa eine Stunde mit dem Auto oder mit dem Bus, denn man fährt von der thrakischen Ebene bis auf eine Höhe von etwa 1300 Metern über dem Meeresspiegel. Die Rhodopen sind ein sehr altes Gebirge, nicht sehr hoch, und es scheint aus endlos vielen Hügeln zu bestehen, die wie Meereswellen in unterschiedlichen Farbtönen ineinander fließen. Die Berge sind dicht bewaldet mit Buchen und an den höheren Stellen wachsen Tannen, Fichten und Kiefern. Das ganze Rhodopengebirge ist ein einziges Naturreservat, ohne dass es offiziell dazu erklärt worden wäre. Das Dorf Dobralăk schmiegt sich in ein kleines Tal. Archäologische Funde, römische Wege durchs Gebirge und einige alte Schriften wie beispielsweise die Klosterordnung (Typikon) des nahe gelegenen 1083 gegründeten Bačkovo Klosters, in der „Dobrolong“ erwähnt wird, bestätigen

72 Panajotov – o. J. (1994/95).

73 Panajotov – o. J. (1994/95), S. 9.

die Besiedlung dieser Gegend seit Urzeiten.[74] Es gibt zahlreiche Legenden über seine Entstehung.

Einwohner

Während der ersten statistischen Volkszählung (1880) wurden 840 Einwohner, davon 495 Christen und 345 Muslime, insgesamt 396 Männer und 189 Haushalte in 139 Häusern registriert.[75] Die Art der Datenerfassung spricht für sich, denn die explizite Trennung zwischen Christen und Moslems verweist bereits auf die weiter unten beschriebenen historischen Ereignisse.

Nach der sozialistischen Wende nahm die Migration der Bevölkerung in die Städte rapide zu. 1953 lebten 984 Menschen in Dobralăk und 1975 hatte das Dorf nur noch 393 Einwohner.[76] Derzeit (2006) leben noch etwa 122 Menschen im Dorf. Es sind meist alte Leute. Der Altersdurchschnitt liegt bei 65,6 Jahren.[77]

Jahr	Anzahl Einwohner
1880	840
1953	984
1956	778
1965	578
1975	393
2006	122

Abb. 3: Bevölkerungszahlen von Dobralăk

Geschlecht	registrierte Einwohner	Alters-durch-schnitt	nicht reg. Einwohner	Alters-durch-schnitt	Einwohner Gesamt	Alters-durch-schnitt
Frauen	55	67,7	13	68,2	68	68,0
Männer	38	64,9	16	61,6	54	63,3
Gesamt	93	66,6	29	64,6	122	65,6

Abb. 4: Einwohnerzahl und Altersdurchschnitt (Stand: 09.09.2006)

74 In Kapitel 2 des Typikons „Über die Gaben und Opfer, die ich für meine Kirche geleistet habe“ werden die von den Gründern zum Kloster gehörigen Schenkungen aufgezählt. Bei den Ländereien taucht Dobrolong, heute Dobralăk, auf. Vgl. Šanidze – 1971, S. 282-338.

75 Vgl. Panajotov – o.J. (1994/5), S. 47.

76 Vgl. Panajotov – o.J. (1994/5), S. 89.

77 Die Angaben für die Einwohnerstatistik von 2006 sind den Unterlagen des Bürgermeisters von Dobralăk entnommen. Nicht berücksichtigt wurden: 13 in Dobralăk registrierte, aber anderswo lebende Einwohner und 288 Aussiedler [izselnici], die jedoch weiterhin mit der neuen Adresse in den Registern von Dobralăk geführt werden.

Generationen

Bei der hier gewählten Aufteilung der Bewohner in Generationen geht es vornehmlich um deren mögliche Erinnerung an die Zeit vor dem Sozialismus und an die sozialistische Ära.

Die Einwohner der ältesten ersten Generation (geb. zwischen 1919-1938) haben noch eigene Erinnerungen an die Zeit vor der sozialistischen Wende. Diese Rentner sind etwa 68 bis 87 Jahre alt. Sie sind im Dorf aufgewachsen, hier zur Schule gegangen, haben hier gearbeitet, geheiratet oder sind vielleicht in die Stadt gezogen, haben am Wochenende im Dorf gearbeitet, um als Rentner nach Dobralăk zurückzukehren und hier weiter zu arbeiten.

Die jüngeren Rentner (geb. zwischen 1939-1959) der zweiten Generation sind zwischen 47 und 67 Jahre alt.[78] Auch sie haben meist im Dorf die Schule besucht, sind dann aber ab der achten Klasse in die Stadt umgesiedelt, um weiterzulernen oder zu arbeiten. Einige sind im Dorf geblieben und haben in der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft gearbeitet.

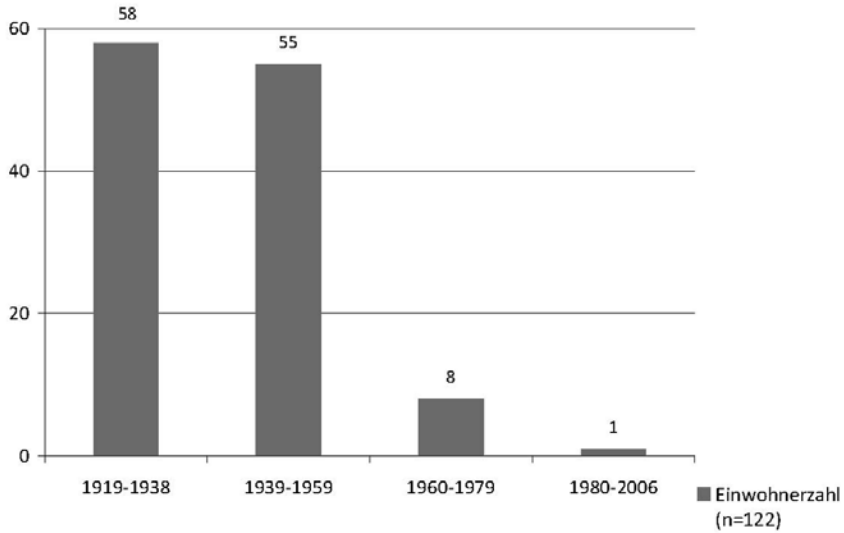


Abb. 5: Die vier Generationen: Anwohnerzahlen nach Geburtsjahr (n=122)

78 Es gibt mehrere Frührentner (ab 47 Jahren), die im Buntmetallkombinat bei Assenovgrad gearbeitet haben. Die starke gesundheitliche Belastung berechtigte sie zur Frührente.

Die nächsten zwei Generationen tauchen in der Statistik der Dorfbewohner kaum mehr auf, gleichwohl es sie durchaus gibt:[79] Die Menschen der dritten Generation (geb. zwischen 1960 und 1979) leben normalerweise in der Stadt. Sie kommen nur in das Dorf, um ihren Eltern bzw. Großeltern während der Aussaat und Ernte zu helfen oder um gemeinsam zu feiern, etwa zum Schlachtfest, zum Dorffest, zu Ostern, an Namens- und Geburtstagen etc. Meist bringen sie während der Ferienzeit ihre Kinder zu den Großeltern. Die vierte Generation, die Jugendlichen und Kinder, (geb. zwischen 1980 und 2006) wächst ebenfalls in der Stadt auf. Dennoch sind sie im Dorfleben sehr präsent, denn hier verbringen sie ihre Ferien und häufig auch die Wochenenden. Für sie ist dieser Ort die sorgenfreie Zone der Freiheit. Sie brauchen sich um nichts zu kümmern, denn sie leben bei ihren Großeltern, die sie umsorgen. Sie treffen sich hier jedes Jahr mit ihren Cousins, Cousinen und Freunden und sie spielen in Gruppen von bis zu 30 Kindern. Es sind die alten Spiele, sie laufen, fangen sich, bauen Hütten, erobern die Berge, erleben das Dorfleben mit den Tieren und der Landwirtschaft, sie lernen Gedichte und Lieder von der Großmutter und hören sich die alten Geschichten an. Vor allem im Sommer ist das Dorf durch die Kinder und Jugendlichen stark belebt.

In den letzten Jahren haben sich viele Städter hier Villen gebaut. Sie werden „viladžii“ [Villenbesitzer] genannt. Auch der Ausverkauf des Dorfes an Ausländer hat begonnen.[80]

Doch im Winter bleiben nur sehr wenig Menschen im Dorf. Selbst die alten Leute, die noch eine Wohnung in der Stadt haben oder bei den Kindern unterkommen können, gehen fort. Es gibt hier keine zureichende medizinische Versorgung und der Weg in die Stadt ist im Winter oft durch starke Schneefälle blockiert. Nicht immer räumt der Schneepflug die Straße für den Bus, nicht immer wird der Dorfladen mit Brot beliefert. Die Familien leben im Winter in einem Raum. Sie heizen ihre Öfen, die gleichzeitig als Herdstellen dienen, mit dem Buchenholz aus ihren Wäldern; und an den rauchenden Schornsteinen kann man erkennen, wer im Dorf geblieben ist.

Der Winter ist die beste Zeit für Feldforschung, denn nun haben die Leute Zeit. Die Arbeit auf den Feldern ist getan. Die Ernte ist eingeholt und eingekocht – neuerdings eingefroren, denn der wichtigste Luxus, den sich jede Familie hier anschafft, ist eine möglichst große Gefriertruhe. Sie sitzen zu Hause und beschäftigen sich mit Handarbeiten. Sie lassen sich nun gerne zum Singen und zu Interviews einladen.

---

79 Zu den in der Dorfstatistik erwähnten acht Personen zählen vier Trunkenbolde und ein Alkoholikerpärchen sowie die einzige junge Familie des Dorfes.

80 Ein Engländer hat bereits drei der alten Häuser gekauft, die er als Ökotourismushotels umbauen will. Natürlich ist nicht er der offizielle Käufer, sondern seine bulgarische Frau. Alles läuft unter dem Namen einer ominösen „Foundation“, über die nichts Konkretes zu erfahren ist.

2.2.1 Traditionsträger / Informanten

Neben meinen Informanten, von denen hier nun ein Teil zu Wort kommt, standen mir die Materialien des Musikfolkloristischen Archivs der BAN als Vergleichsmaterial zur Verfügung. Dazu zählen:

- 24 Liedeinheiten aufgezeichnet 1936 von Rajna Kacarova im Dorf Markovo von Einwanderern aus Dobralăk (Archiv-Signatur 40/514),
- 2 Liedeinheiten aufgezeichnet beim Săbor in Koprivštica 1965 von Petăr Ljondev (Archiv-Signatur 328/5999),[81]
- 10 Liedeinheiten aufgezeichnet 1/2/1972 von Petăr Ljondev im Dorf Părvenec von Einwanderern aus Dobralăk (Archiv-Signatur 301/5509),[82]
- 1 Liedeinheit aufgezeichnet 10/1972 von Petăr Ljondev im Dorf Dedevo, von einem Einwanderer aus Dobralăk (Archiv-Signatur 309/5607),[83]
- 14 Liedeinheiten aufgezeichnet 10/1972 von Radka Popova im Dorf Dedevo, von Einwanderern aus Dobralăk (Archiv-Signatur 310/5672),[84]
- 12 Liedeinheiten aufgezeichnet 10/1972 von Radka Popova im Dorf Markovo, von Einwanderern aus Dobralăk (Archiv-Signatur 310/5683),[85]
- 4 Liedeinheiten aufgezeichnet 4/1974 von Todor Todorov in Dobralăk (Archiv-Signatur 371/9266),[86]
- 61 Liedeinheiten aufgezeichnet 4/1974 von Todor Ivanov Živkov und Todor Todorov in Dobralăk (Archiv-Signatur 372/9273),[87]
- 42 Liedeinheiten aufgezeichnet 1975 von Ivan Kumičin in Dobralăk (Archiv-Signatur 339/6632),[88]
- 156 Liedeinheiten aufgezeichnet 1978 von Jordanka Dieva in Dobralăk (Archiv-Signatur 346/7083). Die Aufnahmen konnten nicht gefunden werden, angeblich seien sie auf dem Dachboden des Instituts eingelagert.[89]

---

81 Phonoarchiv, Sammlung Ljondev 85, 3. Band, 1. Spur, Dudelsackspieler: Vasil Jankov.

82 Phonoarchiv, Sammlung Ljondev 245.1.13-23, 5. Band, 13. Aufnahme, 1. Spur, Sängerin: Elena Hristova.

83 Phonoarchiv, Sammlung Ljondev 245.2.1-7, 5. Band, 6. Aufnahme, 2. Spur, Sänger: der Mann von Mitra Paunova Vălčanova. (Bei der Forschungsreise 10/1072 in das Dorf Dedevo haben sowohl Petăr Ljondev als auch Radka Popova Lieder aufgezeichet. Ensprechend dem Archivsystem befinden sich ihre Aufzeichnungen an unterschiedlichen Orten und haben dementsprechend auch unterschiedliche Nummern).

84 Phonoarchiv, Sammlung Radka Popova, 3. Band, 10. Aufnahme, 1. Spur, Sängerin: Mitra Paunova Vălčanova, geb. 1903 in Dobralăk.

85 Phonoarchiv, Sammlung Radka Popova, 3. Band, 2. Spur, Sängerin: Nevena Dimitrova, geb. 1895 in Dobralăk.

86 Phonoarchiv, Sammlung Todor Todorov, Band-Nr. 370, 2. Spur.

87 Phonoarchiv, Sammlung Todor Todorov, Band-Nr. 370, 371 und 372.

88 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren, Beispiel: Aufnahmen aus Dobralăk (Rhodopen) von 1975 und Kap. 6.2.2 Textarchiv, Inventarbücher, Signaturen.

Informanten der ältesten Generation

Kaum jemand aus der ältesten Generation war nicht auf Grund eines Todesfalles in der Familie in Trauer, so dass sie es meist nicht wagten, in der Öffentlichkeit zu singen. Eine Ausnahme war Baba Marijka. Sie wurde die mit Abstand wichtigste Informantin für meine Feldforschungsarbeit im Dobralăk: „Ich darf nicht singen, aber ich singe und weine."[90]

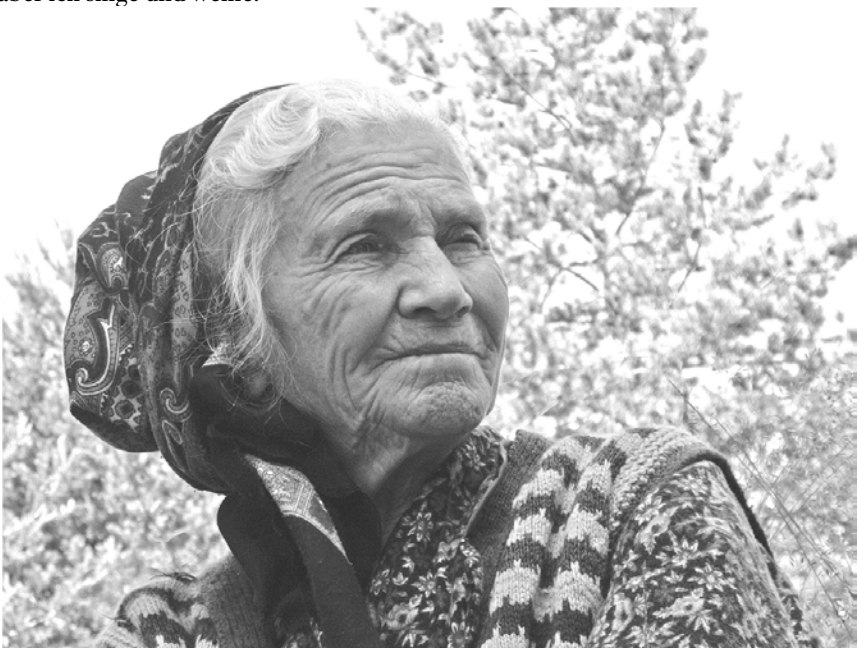


Abb. 6: Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka)

Baba Marijka

Marija Kostadinova Filipova (Mädchenname: Šikovska), geboren am 08.02.1924 in Dobralăk, Schulabschluss nach der 3. Klasse in Dobralăk (entspricht heute der 6. Klasse), heiratete Vasil Filipov mit 16 Jahren. Sie lebte danach unter schwierigen Bedingungen im Haus ihrer Schwiegereltern in Dobralăk und bekam drei Kinder.[91] Die Familie zog ab 1946 in die Stadt Plovdiv. Dort arbeitete sie bei ELPROM (Fabrik für Bakelit). 1980 kamen sie und ihr Mann wieder zurück nach Dobralăk. Sie arbeitete noch acht Jahre in der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft [TKZS].

89 Phonoarchiv, Sammlung Jordanka Dieva, Band-Nr. 88 und 89.

90 Feldforschung: Baba Marijka, 26.07.04.

91 Dimitrijka, geb. 1944, Kostadin, geb. 1946, Dimităr, geb. 1949.

Für Baba Marijka war die Möglichkeit in die Stadt zu ziehen eine Erlösung aus der patriarchalen Welt der Familie ihres Mannes. Ihr Mann wurde während des zweiten Weltkrieges eingezogen. Sie musste weiterhin für seine Familie arbeiten und wurde schlecht behandelt. Ihre Kinder hat sie ganz alleine und quasi während der Arbeit auf dem Feld zur Welt gebracht.

> Baba Marijka: Ach – meine Hochzeit – ich hatte gar keine Hochzeit. Seine Eltern wollten mich nicht und ich wollte ihn nicht. Ich war mit meiner Cousine beim Kartoffeln setzen. Dort hinten auf dem Berg Baba, da waren unsere Felder ... und dann kam Vasil mit seinem Bruder und meinte „Komm mit!“ Und ich hab gesagt „Wohin soll ich mit?“ und er sagt „Du kommst mit uns, sonst schleifen wir dich“, na und dann haben sie mich geraubt. Ich wollte ihn nicht, ich war ja noch ein Kind. Der Pope wurde gerufen und dann haben sie mich losgeschickt, damit ich es meinen Eltern sage. Ich habe keine Liebe mit ihm. [Njamam ljubov s nego.] Ich achte ihn als Menschen und Kinder haben wir, aber ich habe keine Liebe mit ihm ... Er ist kein schlechter Mensch. Wir leben jetzt seit über 60 Jahren zusammen. Mein erstes Kind ist gestorben, niemand hat es gesehen, auch er nicht. Sie [seine Familie] waren noch nicht mal bei der Beerdigung. Als ich mit Dimitirijka schwanger war, ist er für drei Jahre zum Armeedienst gegangen. Sie haben mich mit ihr auf den Feldern gelassen, dort hab ich sie geboren. Dort habe ich mich die ersten drei Jahre um sie gekümmert ... und gleichzeitig gearbeitet. Auch meinen Sohn hab ich alleine auf dem Feld geboren und seine Nabelschnur mit der Sense durchschnitten.[92]

Baba Marijkas Kinder kennen dieses Leben nur noch aus ihren Erzählungen. Sie konnten in der Stadt zur Schule gehen. Dort hat Baba Marijka in Fabriken gearbeitet und zusammen mit ihrem Mann ein Haus gebaut, natürlich mit Gemüse- und Obstgarten. Auch heute noch – Baba Marijka ist inzwischen über 85 Jahre alt – vergeht keine Minute, in der sie nicht arbeitet. Während der Schulzeit lebt sie wieder in der Stadt, weil sie sich um ihre drei Enkel und sechs (bald sieben) Urenkel kümmern muss. Sie übernimmt zusammen mit ihrer Tochter die Hausarbeit, das Kochen und Putzen, bewirtschaftet den Garten und bringt die Kinder zum Kindergarten und zur Schule. Außerdem übernimmt sie am Nachmittag die Kinderbetreuung der Urenkel, damit die Enkel arbeiten können.

Die Ferien verbringt sie mit den Kindern in Dobralăk. Sie arbeitet dort auf ihrem Acker, baut zusammen mit ihrem Mann Kartoffeln, Kürbisse, Bohnen etc. an. Sie kümmert sich um das große Haus in dem etwa 20 Personen untergebracht werden können und um den wunderschönen Garten, in dem Gemüse und Obst wachsen und in dem auch noch Platz für Blumen ist. Sie wandert Stunden lang durch den Wald und sammelt Beeren, Pilze und Kräuter. Die Einmachgläser müssen den Winter über für die ganze Familie reichen, auch für diejenigen, die in der Stadt

92 Feldforschung: Baba Marijka, 03.09.04.

leben. Urlaub, Meer oder einfach nur Faulenzen, das sind nicht nur für Baba Marijka, sondern für die meisten Menschen, die ich hier im Dorf kennengelernt habe, Fremdwörter. Selbst zu langes Schlafen wird geächtet.

Aus dem Lebenslauf von Baba Marijka wird erkennbar, dass sie die Lieder aus ihrer Kindheit und Jugend in Dobralăk im Gedächtnis und im Herzen behalten hat:

> Baba Marijka: Ich kenne die Lieder von den Unsrigen. Das ganze Dorf hat gesungen. Es gab niemanden, der sie uns speziell unterrichtet hätte. Auf dem Feld, auf der Wiese, beim Sensen, Dreschen, Pflügen, Hacken haben wir gesungen. Schon als kleine Kinder ... von der Oma, von Mutter, von meinem Vater ... alle haben gesungen. Es gab keine Kinder die nicht gesungen hätten.[93]

Sie war an der Transformation von „authentischer Folklore" in szenische Präsentationen, die durch die Laienkollektive stattfand, nicht beteiligt. Baba Marijka singt die Lieder so, wie sie diese als Kind und Jugendliche in ihrem „authentischen" Umfeld und somit in den damals noch existenten Kontexten erlebt hat.

Wenn die Frauen im Kulturhaus sangen und ihnen der Text nicht einfiel, dann hörte ich sie sagen: „Na da müssen wir Baba Marijka fragen." Ich bat eine der Frauen, mich ihr vorzustellen. Sie führte mich zu ihrem Haus und wir lernten uns kennen. Ich erzählte von meiner Arbeit und sie lachte mich an und sagte: „Hier bist du richtig, ich werde dir alle Töne sagen." So ist es auch gekommen. Wir mochten uns sofort und begannen mit der Arbeit. Fast jeden Abend haben wir uns getroffen. Zwei ihrer Söhne verstarben 2004 und 2005, also genau in dem Zeitraum, indem wir gemeinsam aufzeichneten und sangen. Ich erwartete, dass Baba Marijka es nun ablehnen würde, für mich und mit mir zu singen, aber das Gegenteil war der Fall. Sie bestand nur darauf, dass wir uns „heimlich" im Haus trafen, damit die anderen Dorfbewohner nicht schlecht über sie reden. Doch das Singen der alten Lieder und das Erzählen über die Vergangenheit lenkte sie zumindest zeitweise von ihrem Schmerz ab.

Am Anfang war es noch sehr konfus: Sie sang alles was ihr so einfiel und meist nicht bis zum Ende, denn vorher war ihr schon das nächste Lied eingefallen. An einige der Liedtexte konnte sie sich nicht mehr ganz erinnern, aber dann sagte sie: „Ich werde sie nachts denken. Nachts träume ich Lieder und dann fällt mir der Text auch wieder ein."[94] Aus diesen ersten Aufnahmen, die als Liedmaterial wenig taugen, stellte ich eine Repertoireliste von Baba Marijka zusammen, die ca. 300 Lieder umfasst und bis heute ständig anwächst. Bei den nächsten Treffen haben wir dann Lied für Lied aufgenommen und sie hat mir zu jedem Lied die Kontexte aber auch die mir unklaren, weil dialektalen oder nicht mehr gebräuchlichen Wörter erklärt. Sie hat mir erzählt, zu welchem Anlass das Lied gesungen wurde

93 Feldforschung: Baba Marijka, 04.05.04.

94 Feldforschung: Baba Marijka, 04.05.04.

und welche Erinnerungen sie damit verbindet. Oftmals musste ich sie auch bitten, mir den Inhalt des Liedes zu erklären, weil er so weit von meiner Lebenswelt entfernt war, dass ich mir nicht sicher war, ob das, was ich mir vorstellte, dem entsprach, was gemeint war. Von Baba Marijka habe ich auch sehr viel über den Lebensalltag und die Bräuche vor 1945 erfahren können, vor allem über die kirchlichen Feste und Rituale, die während der sozialistischen Phase nicht mehr praktiziert wurden, aber auch sehr viel über den Aberglauben der Dorfbevölkerung, über Waldfeen, Drachen und Geister.

Abb. 7: Ivanka Dimitrova (1926-2004) war ca. 50 Jahre lang Leiterin der „Laiengruppe für authentische Folklore“ am Kulturhaus in Dobralăk

Ivanka Dimitrova

Ivanka Grozdanova Dimitrova, geboren am 28.09.1926 und gestorben am 01.03.2004 in Dobralăk, besuchte die Dorfschule, ab der 8. Klasse das Mädchengymnasium in Plovdiv und danach das Institut für Progymnasiallehrer. Sie ging nach ihrem Abschluss zurück nach Dobralăk, war 30 Jahre lang Lehrerin und später auch Direktorin der dortigen Schule sowie Sekretärin des Kulturhauses, wo sie die „Laiengruppe für authentische Folklore“ des Dorfes leitete. Nach ihrer Pensionierung arbeitete sie weitere 20 Jahre als Leiterin des Kulturhauses [Čitalište]. In der von ihr verfassten Biographie ist zu lesen, dass bereits ihr Vater ein aktiver Kämpfer und Parteifunktionär war und dass sie selbst als Sekretärin und Frauen-

beauftragte der „Vaterländischen Front“ [Otečestven front] und Mitglied des Parteibüros des Dorfes aktiv war.

Ich konnte mich vor ihrem Tod noch einige Male mit ihr treffen. Obwohl sie im Dorf als „völlig senil“ bezeichnet wurde, waren die Informationen, Lieder und ihre Geschichten sehr ausführlich. Sie stellte mir eine Mappe mit 147 Liedtexten aus Dobralăk zur Verfügung, die sie säuberlich mit der Schreibmaschine getippt hatte. Besonders wichtig waren ihre Erinnerungen über die Teilnahme des Laienkollektivs an Folklorefestivals [Săbori] und Wettbewerben, denn sie war diejenige, welche die Programme und Aufführungen mit den Dorfbewohnern einstudierte und die „Laiengruppe für authentische Folklore“ leitete.[95]

Abb. 8: Kostadin Todorov Gjogiev (Jovčev – der Schäfer)

Jovčev – der Schäfer

Kostadin Todorov Gjorgiev, genannt Jovčev, geb. 10.10.1935 in Dobralăk, hat sein ganzes Leben im Dorf verbracht.

Jovčev (Jo): Mein Vater ist gestorben und wir waren sehr arm. Schon als Kind habe ich die Ziegen des Dorfes gehütet, später die Ochsen. Im TKZS [Landwirtschaftliche

95 Siehe Kap. Die Dobralăker Laiengruppe für authentische Folklore.

Produktionsgenossenschaft] wurde ich dann Gruppenleiter. Ich habe bis zu 40 Leute geführt, Brigaden ... sie haben Kartoffeln gepflanzt und die Felder wurden mit dem Traktor gepflügt. Morgens in den LKWs haben die Frauen gesungen, wir hatten vier, fünf Wagen und auf jedem Wagen etwa 20, 30 Leute.
DP: Woher kennst du die Lieder, die du singst?
Jo: Na, von mir selbst! Wo soll ich sie denn herhaben? Vom Horo, als ich noch Junggeselle war, da hab ich mir das eine oder andere gemerkt. Aber nur vom Hören. Ich habe keine Musikausbildung, hatte ja keine Zeit, musste immer arbeiten. Später hab ich mir die Klarinette gekauft.
DP: Warum gerade Klarinette?
Jo: Ich hatte nicht genug Geld für ein Akkordeon, die Klarinetten waren billiger. Einen Sommer lang hab ich bei den Karakačani in der Umgebung der Berghütte [Hiža] Zdravec gearbeitet.[96] Ich habe ihre Pferde geweidet – 33 Pferde. Sie waren reich, einer – der reiche Koljo – hatte 12.000 Schafe ... Sie haben mich gut ernährt, weißes Brot wie Schnee und Käse. Sie haben ganz andere Lieder und sprechen Griechisch. Ich habe Geld verdient und mir die Klarinette gekauft.

Seit der demokratischen Wende zieht er jeden Morgen mit seiner eigenen kleinen Schafherde auf die Wiesen und dabei singt und spielt er auf seiner Blockflöte. Am Abend, wenn er seine Schafe wieder in den Stall bringt, ist er erneut im ganzen Dorf zu hören. Er kennt viele Lieder und er ist einer der wenigen im Dorf, die ständig ein Lied auf den Lippen haben.[97] Dann aber (2008) bekam seine Frau einen Schlaganfall, so dass er sich nun alleine um sie und den Hof kümmern muss und gezwungen war, seine Schafe zu verkaufen und sein Schäferdasein aufzugeben.

Weitere Informanten

- das Ehepaar Baba Mara und Gero, berühmt für seine lustige und unterhaltsame Art alte Stadtschlager zu singen und vorzuspielen (Marija Borisova Kacareva, geb. 1939, und Dimităr Pavlov Kacarev, geb. 1939).[98]
- Kjufata (Kostadin Kostadinov Nikolov, geb. 1939), der Bruder von Baba Marijka und der Philosoph des Dorfes. Vor allem wenn er getrunken hat, singt er ebenso beeindruckend wie er philosophiert.

---

96 Die Karakačanen sind Wanderhirten, sie gelten als ethnische Minderheit in Bulgarien. Vgl. V. Marinov – 1964.

97 Siehe Musikbeispiele: Nr. 22 und 23, Tăče Ginka plătno (Jovčev) Gesungen (09.08.2004 und 07.01.2004): Kostadin Todorov Gjorgiev (Jovčev), geb. 1934, aus Dobralăk.
Funktion: na muhabet [beim Plaudern]. Anmerkungen: Die erste Aufnahme ist im Sommer auf der Weide entstanden. Bei der zweiten Aufnahme wurde ich in seinem Haus bewirtet, sein Enkel war eingeschlafen. Er bemühte sich leise zu singen und anstatt Flöte zu spielen sang er diese Passagen.

98 Feldforschung: Gero und Mara 29.08.06.

- Baba Pena (Penka Nikolova Čorbanova, geb. 1930): Da außer zu Beerdigungen oder zur Jagd meistens kein Priester nach Dobralăk kommt, hat sie die Aufgabe übernommen, die Gottesdienste zu führen. Ihre Kompetenz hat sie als Tochter eines Priesters erworben. Sie kennt die Gebete, Lieder und Lesungen, den vorgeschriebenen Ablauf und beherrscht alles, was mit dem Kirchendienst zu tun hat.

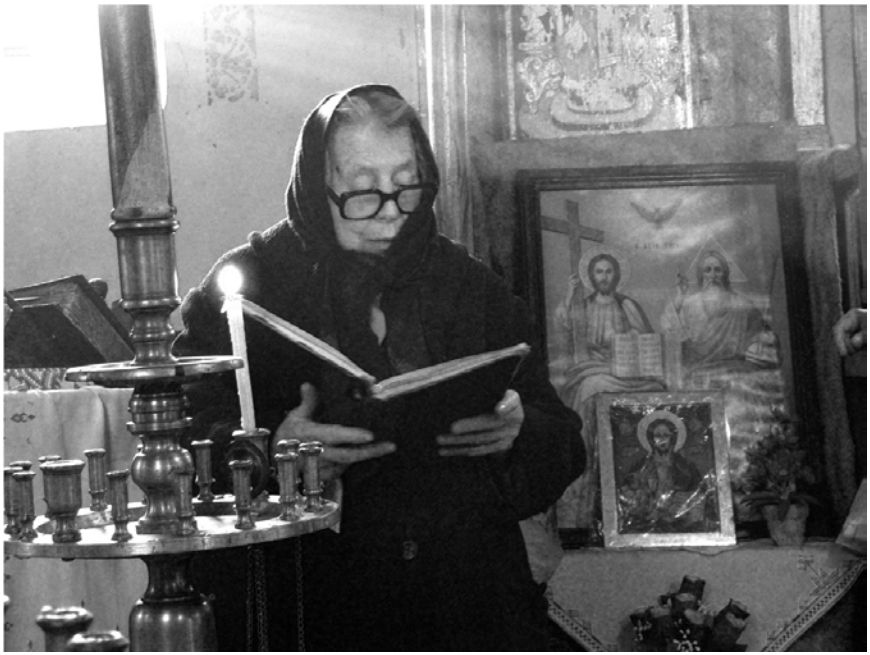


Abb. 9: Penka Nikolova Čorbanova (Baba Pena), ließt und singt in der Kirche

Baba Pena: Es ist schade, dass es keinen Priester hier gibt und die Kirche nur zu Ostern und Weihnachten aufgeschlossen wird. Ich habe mich dafür eingesetzt, dass wenigstens ein Mal im Monat der Priester ins Dorf kommt. Aber er sagt, dass er kein Auto hätte. Ich werde weiter kämpfen, damit hier öfter ein Priester her kommt. Ansonsten singe und lese ich die Gebete für mich und für die Leute aus dem Dorf, die in die Kirche kommen. Es müsste auch jeden Sonntag die Glocke läuten und die Kirche sollte aufgeschlossen werden, damit diejenigen, die beten wollen, hinein können. Ich bin sicher das bald wieder Kultur und Geist geschätzte Werte sein werden – wichtiger als Geld. Obwohl das bei der heutigen Jugend nicht so ist, glaube ich fest daran, dass diese Zeiten wieder kommen werden.[99]

99 Feldforschung: Baba Pena 09.09.05.

- Dimităr Kostadinov Nikolov (der Parteisekretär), geb. 1929 und gest. 2007 in Dobralăk, übernahm 1949 die Leitung und den Verkauf im Laden seines Dorfes. 1953 wurde er Parteimitglied und Sekretär der Jugendorganisation im Dorf, zu der etwa 130 Jugendliche gehörten.

  Dimităr Nikolov: Wir haben uns jeden Abend im Kulturhaus getroffen, haben es renoviert und einen Kamin reingebaut. Im Winter haben wir Theater gespielt und viel getanzt und gesungen.

1953 siedelte er nach Plovdiv um und arbeitete dort als Feuerwehrmann. Zusammen mit Anderen gründete er ein Initiativkomitee, das jährliche Treffen aller Aussiedler aus Dobralăk in Plovdiv organisierte.[100] 1956 wurde er Parteisekretär der Feuerwehr. Von 1969 bis 1974 siedelte er erneut nach Dobralăk, weil er dort als Parteisekretär und als Leiter der Transportabteilung in der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaft [TKZS] gebraucht wurde. 1975 nahm er in Plovdiv seine Tätigkeit als Feuerwehrmann wieder auf, um dann erst wieder als Rentner in sein Dorf zurückzukehren.[101]

Informanten der zweiten Generation (geb. zwischen 1939-59)

Die meisten noch singenden Frauen gehören zur zweiten Generation von Rentnern. Dazu zählen alle zehn bis zwanzig Frauen, die sich wieder regelmäßig im Kulturhaus des Dorfes treffen, um dort zu singen, so dass sie die „Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk“ bilden.[102] Sie wirtschaften als Rentner in ihren Gärten und auf ihren restituierten Ländereien für sich, ihre Kinder und Enkel in der Stadt, die sie mit einigen Grundnahrungsmitteln versorgen (Kartoffeln, Bohnen, Kürbisse, Eier, Tomaten, Gurken, Fleisch und Schnaps). Jeden Morgen treffen sie sich um 10.00 Uhr in der Kneipe zum Kaffeetratsch; und dann entscheiden sie spontan, ob sie am Abend im Kulturhaus singen oder nicht. Die Männer dieser Generation nehmen an diesen Veranstaltungen nicht teil, obwohl auch sie sicherlich die Lieder noch kennen. Nur am Abend in der Kneipe singen sie manchmal zusammen mit den Frauen.

---

100 Siehe Kap. Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“.

101 Feldforschung: Interview mit Dimităr Kostadin Nikolov 29.08.06.

102 Siehe Kap. Die Dobralăker Laiengruppe für authentische Folklore.
Cveta Pavlova Găvazova (Leiterin des Kulturhauses, nicht der Gesangsgruppe), Dimitijka Angelova Lazerova, Dinka Georgieva Veličkova, Ekaterina Georgieva Ivanova, Elena Borisova Panajotova, Elena Zaprjanova Pavlova, Ivanka Borisova Panajotova, Ivanka Ivanova Uševa, Kostadinka Lambreva Hristeva, Latinka Lambrova Ivanova, Marijka Angelova Jankova, Radka Petrova Anastasova, Sijka Krăsteva Gărkova, Vera Stojanova Uševa, Violeta Dimitrova Vasileva.

Informanten der dritten und vierten Generation

Die dritte Generation, die größtenteils in der Stadt aufgewachsen ist, kennt die authentischen Lieder und Bräuche bereits nicht mehr. Häufig war bei ihrer Befragung sogar eine gewisse Ablehnung und Geringschätzung sowie ein Unverständnis für mein Interesse zu spüren. Eine Ausnahme bilden die Musiker, die ihre Wurzeln in Dobralăk haben, jedoch in der Stadt als professionelle Volksmusiker ausgebildet wurden und auch weiterhin in dieser Branche arbeiten. Wenn sie in das Dorf kommen, spielen und singen sie meist in der Kneipe oder auf einer speziell für sie aufgestellten Bühne. Die Dorfbewohner sind sehr stolz auf die vielen aus dem Dorf kommenden Musiker, die in der Stadt berühmt geworden sind, von denen es Aufnahmen auf Schallplatten und sogar CDs gibt und die im Fernsehen auftreten: Krum Jankov, Boris Hristev Vasilev und Marin Nikolov haben sogar eigene Hochzeitsorchester gegründet und arrangieren die Lieder aus Dobralăk für diese Orchester.[103]

Für die vierte Generation, die aus Jugendlichen und Kindern besteht, zählt ausschließlich die Gegenwart. Die Jugendlichen hören ihre eigene Musik – meistens Čalga (Popfolk) – und singen selbst kaum. Manchmal verdienen sie sich als Hilfsarbeiter auf den Baustellen im Dorf etwas Geld, doch nur wenn sie es dringend brauchen. Die Musik dröhnt, sie tanzen und brüllen die Lieder mit, so dass sie im ganzen Dorf zu hören sind.

Die Kinder hingegen hören und lernen einige Lieder von ihren Großeltern. Sogar einige Bräuche werden noch auf traditionelle Weise von ihnen vollzogen, z. B. das Lazaruvane und das Survakane zum Neujahr.

2.2.2 Das Dorf in Geschichte und Gegenwart

Um die Menschen dieses Dorfes besser zu verstehen, werden einige geschichtliche Kontexte, die speziell diesen Ort betreffen, bereitgestellt. Die gesicherten Daten sind recht spärlich und unvollständig. Selbst die Zeitzeugenberichte, die mich während der Feldforschung erreichten, sind mit Vorsicht zu genießen, denn im Erzählfluss verschmilzt häufig Erlebtes mit Gehörtem, Erlerntem oder gar Vorgestelltem. So wurde mir viel über die Türkenzeit [po tursko] erzählt und natürlich auch über die sozialistische Zeit, obwohl damit meist die Zeit nach 1958 gemeint war. Es bleibt gerade für diesen Abschnitt sehr wichtig, nach der Quelle der Geschichte oder des Wissens zu fragen: Entstammt die Erzählung dem Erleben eines Zeitzeugen oder dem Hörensagen? Für die weitererzählten Geschichten werden häufig konkrete Ahnen oder Zeitzeugen mit Namen und Abstammungslinie genannt, nur das sie selbst nicht mehr befragt werden können! Es ist ein bisschen wie bei den Volksliedern selbst: Es existieren viele Geschichten und viele

103 Siehe Kap. Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“.

Varianten, einige sind sehr individuell und andere haben sich als kollektives Wissen durchgesetzt.

Wenn die Informanten aus dem Dorf – die Menschen, die hier leben – zu Wort kommen, ist daher ihre Art zu erzählen und zu zeigen, ihre Denk- und Lebensweise das, was in den meisten wissenschaftlichen Texten nicht zu finden ist. Der Duktus ihrer Geschichten, ihre Auffassung von Leben, Arbeit, Tradition und Musik, Alltag oder Festtagen, ihr Glauben, ihre Hoffnung und ihre Ängste – mögen sie noch so subjektiv sein – sollen vor allem auf die gegenwärtig vorherrschenden Lebensumstände, ihre Denkweise und die darin enthaltenen (mir sympathischen) Widersprüche aufmerksam machen.

Osmanische Zeit

Als erster osmanischer Herrscher dieser Region (einschließlich der Ländereien des Bačkovo Klosters) wird in den historischen Quellen für das Jahr 1576 Gazi Ewrenos Bej, ein gebürtiger Grieche, erwähnt.[104] Das Dorf Dobralăk scheint somit noch über 200 Jahre nach der Eroberung Plovdivs (Philippopolis) durch die Osmanen selbständig geblieben zu sein. Es wurde weder ausgeraubt noch niedergebrannt oder gewaltsam islamisiert. 1615, nach dem Tod dieses Paschas, wurde Dobralăk zum Spenderdorf [vakăfsko selo] erklärt, was den Dorfbewohnern ein ruhiges Leben garantierte. Die Spenden aus Viehwirtschaft und Ackerbau wurden für die Unterstützungen der „Heiligen Moschee“ in Plovdiv, ihrer Gaststätte und die Schule (Medrese) entrichtet. Dobralăk blieb auch von der zweiten großen Welle der zwanghaften Islamisierung der bulgarischen Bevölkerung im Rhodopengebirge, die im späten 17. Jahrhunderts einsetzte, weitgehend verschont. Nur die Kirche des Dorfes „Sv. Marina“ wurde niedergebrannt, und auf dem ausgebrannten Fundament wurde eine Moschee errichtet.[105] Es erging der Erlass, dass die Menschen den Jürüken Ländereien überlassen sollten. Jürüken wurden die vom Osmanischen Imperium aus Kleinasien stammenden Nomaden genannt. Sie wurden gezielt auf dem Balkan angesiedelt, um die christliche Bevölkerung zu assimilieren, denn die Viehzüchter unterschiedlicher ethnischer Herkunft waren turksprachige Muslime.

104 Im 14. Jahrhundert begann die Eroberung Bulgariens durch die Türken. 1365 fiel Philippopolis (heute Plovdiv), 1393 die Hauptstadt Veliko Tărnovo. Der Fall Konstantinopels (heute Istanbul) 1453 war das Ende einer Epoche. Frühere Hinweise zur Eroberung Dobralăks durch die Osmanen konnten nicht aufgefunden werden.

105 Während der zweiten Islamisierung der Rhodopen wurden insgesamt 218 Kirchen und 33 Klöster niedergebrannt.

In den Registern tauchen für Dobralăk erst im 18. und 19. Jahrhundert türkische Namen auf.[106] Nicht nur die Juruken wurden sesshaft, sondern auch Pomaken (islamisierte Bulgaren) wurden nach Dobralăk umgesiedelt. Das Dorf teilte sich: der obere Teil des Tales wurde „türkische Mahala“ genannt, der untere blieb bulgarisch-christlich. Etwa 1848 – also noch zu türkischer Zeit – wurde eine neue Kirche gebaut.[107] Direkt neben der Kirche entstand zur selben Zeit die Dorfschule, die 1861 eröffnet wurde.[108] Es wird von einem zweihundert Jahre andauernden friedlichen Zusammenleben der christlichen und muslimischen Bevölkerung ohne Fanatismus und übertriebene Religiosität und unter Achtung der jeweiligen Rituale und Bräuche berichtet.[109]

Abb. 10: Die alte Dorfschule und die Kirche (Foto 2012)

106 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 42.

107 Ein Marmorstein in der Mitte der Kirche trägt die Jahreszahl 1851. In diesem Jahr wurde die Kirche fertiggestellt. Bis 1855 soll es keinen Popen im Dorf gegeben haben. Der Gottesdienst wurde von fahrenden Priestern auf Griechisch zelebriert. Erst ab 1870, also nachdem die Bulgarische Kirche ihre Eigenständigkeit proklamiert hatte, wurde wieder auf kirchenslawisch gedient. Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 74f.

108 Um 1900 gingen bereits 80 Kinder in die Schule. Der Dorflehrer Hristo P. Dimitrov hatte das kirchliche Seminarium in Samokov absolviert und führte während seiner Lehrerzeit von 1899-1907 strenge Ordnung und Disziplin ein. Die Schüler mussten Kirchenslawisch und Neumensingen lernen. Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 72-74.

109 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 41-45.

Zur Türkenfrage – Ein Gespräch mit Liedern

Viele der von mir aufgezeichneten Lieder aus Dobralăk besingen die Grausamkeit der Türken. Diese Lieder sind weiterhin im kulturellen Gedächtnis des Dorfes präsent und werden gerne gesungen. Jeder kennt sie. Was den Inhalt der Texte anbelangt, sind sie höchst problematisch, denn sie erzählen auf sehr emotionale Weise von Grausamkeiten, Tod und Vergewaltigungen, wodurch auf kultureller und politischer Ebene negative Vorurteile allen Moslems und speziell den Türken gegenüber bewahrt werden.

DP: Babo Marijke, wie war das mit den Türken. Ich habe gelesen, dass hier im Dorf alle friedlich zusammengelebt haben und es keine Gewalttaten gab. Meinst Du wirklich, dass es den Bulgaren während der osmanischen Zeit so schlecht ging? Die Historiker haben ja inzwischen eine durchaus andere Meinung, sie schreiben, dass die Osmanen sehr tolerant gegenüber den Bulgaren waren.

Baba Marijka[110]: (ziemlich wütend) Na verstehst du denn nicht, was in den Liedern gesungen wird? Natürlich war es schlimm und grausam. Sie haben Frauen vergewaltigt und Kinder und Männer getötet.

DP: Wie war das hier im Dorf? Haben sie hier auch getötet und vergewaltigt? Ist das nicht eher christlicher oder vielleicht sogar nationaler Pathos?

BM: Nein, nein, das alles ist passiert. Hör zu!

(Sie singt das Lied: Turčin prez gora vărvesche.)[111]

> Ein Türke ging durch den Wald/ viele Sklavinnen führte er mit. / Ganz vorne ging Todorka / mit einem männlichen Kind auf dem Arm. Der Türke sprach zu Todora. / Todoro, junge Sklavin, / wirf das Kind aus den Händen. / Du kannst nicht vorne weg gehen, / vorne den Tau abschütteln.
>
> Todorka sprach zum Türken. / Gehe, gehe Türke / damit wir den grünen Wald erreichen, / damit wir einen hohen Baum finden, / einen hohen und verzweigten. Damjančo binden wir eine Wiege. / Wenn der Wind weht, / dass er Damjančo wiegt. / Wenn der Tau fällt, / dass er Damjančo badet.

DP: Handelt diese Geschichten denn über das Schicksal eines Mädchens von hier aus dem Dorf? Meinst du wirklich, das dies reale Vorfälle sind? Der Text ist so poetisch.

(Baba Marijka geht auf meine Zweifel ein, wechselt die Perspektive und erzählt eine Gegebenheit über die Vertreibung der Muslime. Sie erzählt es wie eine Legende – so wie es ihr erzählt wurde. Diese Geschichte kann nur aus der Zeit um 1904 oder 1914 stammen.)

BM: Meistens ist die Realität noch grausamer. Meine Mutter hat mir das erzählt: Als die Türken unser Dorf verlassen mussten, war da ein Mädchen und ihr Vater. Ihre Mutter war gestorben und der Vater war schon sehr alt. Sie sind losgezogen mit den

110 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

111 Siehe Musikbeispiele: Nr. 15 und 16 Turčin prez gora (Baba Marijka). Siehe auch Kap. Improvisation als Komposition.

anderen aber ihr Vater konnte nicht so schnell gehen und musste zurückbleiben. Das Mädchen ist drei Mal zurückgekommen. Da hat er ihr gesagt, dass sie gehen und ihn hier in Ruhe sterben lassen soll. Sie hat geweint und ist drei Mal zurückgekommen, aber dann ist sie gegangen. Ihr Vater wurde dann bis zu seinem Lebensende hier in Ruhe gelassen.
Ein anderes Mädchen wurde von meiner Mutter „angezogen". Meine Mutter hat ihr alles gegeben, eine Tracht, ein Tuch, Strümpfe – alles. Das war, als die Türken bulgarisiert wurden, damals haben sie auch bulgarische Namen bekommen, aber dann ist das Mädchen gestorben und meine Mutter hat geweint, bis sie keine Kraft mehr hatte. Viele Pomaken haben danach das Dorf verlassen.
DP: Gab es denn hier im Dorf wirklich Türken?
BM: Nein, hier gab es keine Türken. Das waren Bulgaromohammedaner oder Juruken, keine wirklichen Türken. Mein Vater hat mir erzählt, dass es keine bösen Türken waren – es waren ja auch eher Bulgaromohammedaner. Man hat sie in die Kirche gesperrt und wollte sie dort abschlachten, aber dann hat Ibrahim – der auf dem Popenbrunnen ausgeschrieben wird[112] – er hat gerufen, dass befohlen wurde, sie nicht zu schlachten. In Dobralăk gab es niemals Abschlachtungen. Aber es gab Zwangstaufen für die Mohammedaner. Die Türken haben die Bulgaren hier nicht zwangsislamisiert, aber die Bulgaren die Mohammedaner. Hier waren starke, gute Menschen an der Macht, die haben vieles nicht erlaubt.[113]

Nach der Gründung des Bulgarischen Nationalstaates (1878)

1879 wählten die bulgarischen Christen unter der Aufsicht der russischen Befreiungsarmee den Dorfrat von Dobralăk. Die muslimische Bevölkerung wurde nur als Vertreter ihrer ethnischen und religiösen Gruppe zugelassen, sie durften aber keine administrative Funktion übernehmen. 1904 wurden die ersten bulgarischen Muslime ausgesiedelt (etwa 250 Menschen, 40-50 Haushalte). 1914 wurden die restlichen 176 Muslime nach Anatolien vertrieben. Die Zwangsvertreibungen waren das Resultat der politischen Aktionen der damaligen Regierung, die beschlossen hatte, die gesamte islamische Bevölkerung zu bulgarisieren.

Obwohl einige der bulgarischen Bauern durch die Aneignung der Hinterlassenschaften der muslimischen Bevölkerung für kurze Zeit wohlhabend wurden, blieb Dobralăk ein armes Dorf. Die öffentliche Bautätigkeit erschöpfte sich in der Zerstörung der Moschee, im Bau eines neuen Glockenturmes für die Kirche und zweier Wasserspeicher, welche die auf den Wegen aufgestellten Wasserstellen versorgten.

112 Ibrahim Ibrahimov, siehe Abb. 11.
113 Feldforschung: Baba Marijka, 01.09.06.

Abb. 11: Der Brunnen, auf dem der Name Ibrahim Ibrahimovs eingemeißelt ist

Sehr modern war 1938 die Anschaffung eines batteriebetriebenen Radioapparats, die durch den Dorflehrer Ivan Gavrailov initiierte wurde. Das war eine Sensation für die einfachen Bauern, die das Radio „magische Schachtel“ nannten und glaubten, dass sich im Inneren jemand verstecken und reden würde. Mitunter versteckten sich einige Witzbolde tatsächlich hinter dem Apparat und machten ihre Scherze über die Dorfbewohner.[114] Weitere Radioapparate wurden für die

114 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 17.

Kneipen gekauft. Aber nachdem die Batterien alle waren, behielt man sie nur noch aus Prestigegründen, als Schmuckstücke aus der Zivilisation.[115]

Ein neuer wichtiger öffentlicher Ort war das Čitalište [Lesestube], eine Art Kulturhaus. Es wurde 1901 im Untergeschoss des Rathauses eingerichtet und hatte vorerst die Funktion eines Kaffeehauses, in dem Informationen ausgetauscht wurden und Bücher, Zeitungen und Zeitschriften gelesen werden konnten.

In der Dorfschule wurde ab 1940 für die etwa 180 Schüler eine Gymnasialklasse eingeführt. Es gab einen Schulchor, der auch bei den Gottesdiensten sang, eine Theatergruppe und ein Volksküche für arme Kinder.

Sozialismus

Im Dorf gab es keine kommunistische Bewegung, noch nicht einmal eine Gruppe, die den kommunistischen Idealen zugetan war. Die sozialistische Wende wurde durch die Blockade des Dorfes eingeleitet. Am 16.7.1944 riegelten Partisanen das Dorf von der Außenwelt ab, konfiszierten alle Lebensmittel und verbrannten vor dem Rathaus alle offiziellen Dokumente, vor allem die Steuer- und die Grundbücher.

> BM: Wir waren gerade mit der Kirschernte fertig und sind mit den voll bepackten Mauleseln zurück ins Dorf gekommen. Überall waren Posten, die zwar Leute rein, aber nicht mehr raus ließen. Der Pope und der Lehrer hatten sich in einer Felsenhöhle versteckt, sie hatten Angst. Noch von weitem konnte man das Feuer vor dem Rathaus sehen. Ich bin dann gleich dort hingegangen und wir haben bis Abends Horo getanzt. Als ich dann nach Hause kam, hat mein Schwiegervater mich nicht rein gelassen. Er hat gesagt, ich sei eine Verräterin, weil mein Mann ja damals in der Armee seinen Dienst leistete, für den König. Und ich treibe mich bei den Partisanen rum! Wenn er gewusst hätte, dass ich sogar mit ihnen getanzt habe ... Damals war ich noch jung und hab nichts verstanden. Ich hab die ganze Nacht auf den Stufen vor dem Haus verbracht. Sie haben mich nicht reingelassen.[116]

Erst am 10.9.1944 wurde durch einen Boten im Dorf bekannt gegeben, dass „die Macht nun in den Händen des Volkes“ läge. Am 25.9.1944 wurde eine Parteigruppe gegründet. Allmählich begann die sozialistische Modernisierung: 1946 wurde *eine* Telefonleitung nach Dobralăk verlegt, 1948 wurde die Kneipe zum sozialistischen „Horemag“, der ebenso wie der Dorfladen von der sogenannten Volkskooperative [Narkoop] beliefert wurde. Der Kneipenwirt bekam seitdem sein Gehalt vom Bürgeramt. Die privaten Kneipen mussten schließen. Die Bedeutung des Čitalište [Kulturhaus] wuchs an, vor allem für das öffentliche Dorfleben der Jugendlichen.

115 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 17.

116 Feldforschung: Baba Marijka, 01.09.06.

> Dimităr Nikolov (der Parteisekretär): Nicht das Čitalište, sondern die Jugendbewegung [Mladežka organizacija] hat vieles organisiert. Ich war ab 1949 ihr Leiter. Wir haben vier bis fünf Mal im Winter večerinki [Abendveranstaltungen] gemacht, Theaterstücke haben wir aufgeführt und fast jeden Abend haben wir dafür geprobt. Danach gab es immer zabavi [Unterhaltung] mit Musik und Tanz und Liedern.
> DP: Hattet ihr einen Plattenspieler oder ein Radio? Zu was für Musik habt ihr getanzt?
> DN: Wir haben selbst gespielt und gesungen. Es gab einige Akkordeonisten unter uns. Getanzt haben wir Tango, Walzer, Rumba (lacht). Die Dudelsackspieler waren damals schon zu alt für unsere Runde. Volkstänze haben wir nur bei großen Festen getanzt, zu Ostern zum Beispiel oder beim Dorffest [Săbor].
> DP: Waren die Eltern der Mädchen denn bereits so freizügig, dass sie ihre Töchter ohne Aufsicht in so eine Jugendgruppe gelassen hätten?
> DN: *(lächelt schelmisch)* Wir kannten uns ja alle schon von den Sedenki (Spinnstuben);[117] und wenn sich zwei liebten, dann konnten die Eltern auch vorher schon wenig dagegen tun. Die Wälder hier sind ja weit und Gelegenheiten gibt es immer zu jeder Zeit.[118]

Im Jahr 1953 wurde der Weg nach Assenovgrad trassiert. Doch erst im Juli 1958 kam, ohne dass der Fahrer ahnte, was ihn erwartete, zum ersten Mal ein Auto – der Jeep des Staatlichen Landwirtschaftsamtes (ДЗС) – nach Dobralăk.

> *„Die ganze Bevölkerung kam unter dem Läuten der Kirchenglocken auf dem Dorfplatz zusammen. Fröhlich und lachend kamen festlich gekleidet die Frauen, Großväter und Kinder zusammen. Tränen drückten sich durch die Augen vieler. Der Fahrer, eingekeilt zwischen den neugierigen Bauern, überhäuft mit festlichen Geschenken, wie bei einer Hochzeit, konnte kaum auf all die Fragen antworten. Der Ruf des Dudelsacks erklang und das Fest und die Tänze dauerten einen ganzen Tag und eine ganze Nacht. Das ist der Anfang und das Ende. Das Ende der Qualen und der Anfang eines neuen Lebens.“*[119]

Bis 1959 wurde die Post noch per Fußkurier nach Assenovgrad gebracht. Obwohl eine modernere Wasserleitung mit Speicher bereits 1953 eingerichtet wurde, war es den Dorfbewohnern erst in den 1960ern erlaubt, sich von den öffentlichen Leitungen Wasser in die Höfe und ins Haus zu verlegen. Bis dahin wurde die Wäsche an den Wasserstellen auf der Straße oder am Fluss gewaschen. Das Wasser für den täglichen Gebrauch musste mit den Kupferkesseln ins Haus getragen werden. Daher zählten die Kupferkessel zu den wertvollsten Hochzeitsgeschenken. 1953 wurde auch eine neue große Schule in Dobralăk gebaut.

---

117 Siehe Erklärung zu Spinnstubenliedern in Kap. 5.2 Spezifische Merkmale für Authentizität, 1. Bräuche und Rituale.

118 Feldforschung: Interview mit Dimităr Kostadin Nikolov 29.08.06.

119 Panajotov – ohne Jahr (1994/5), S. 16.

Abb. 12: Die neue Schule (inzwischen auch eine Ruine)

1958 wurde das TKZS – die landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft – in Dobralăk gegründet. Zuerst unterschrieben nur die ärmeren Dorfbewohner. Nach und nach wurden jedoch alle durch Abgaben und Steuern gezwungen, Mitglieder zu werden. Die Bauern mussten sich an den Gedanken gewöhnten, dass sie unwiederbringlich ihr Vieh und ihre Ländereien verloren hatten.

Abb. 13: Die Fahne der Genossenschaft der LPG [TKZS] in Dobralăk[120]

Stattdessen bekamen sie Strom: Dobralăk wurde 1959 elektrifiziert. Die Menschen sammelten in einer Art dorfinternem Wettbewerb ein Jahr lang alte Kupfergefäße, fällten Bäume und stellten Masten auf.[121]

1965 wurde entsprechend einem neuen infrastrukturellen Plan ein großzügiger Dorfplatz geplant, auf dem ein neues öffentliches multifunktionales Gebäude errichtet wurde. Die alten Häuser des Dorfzentrums wurden enteignet und abgerissen. Das öffentliche Gebäude beherbergt bis heute das Rathaus für den Bürgermeister und seine Sekretärin, die Post, das Gesundheitsamt, eine Restaurant-Kneipe, den Dorfladen und ein Gästezimmer. Früher war hier auch die Administration der landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft [TKZS] untergebracht. Im Untergeschoss befand sich die Backstube.

Das ehemalige Rathaus konnte nun komplett als Čitalište [Kulturhaus] benutzt werden. Es erhielt den Namen „Ivan Vazov“ und hatte durch die Aktivitäten der dobralăker Jugendlichen seine Blütezeit bis in die 80er Jahre. Auf der Bühne wurden Theaterstücke gespielt und Gedichte rezitiert. Es gab Tanzabende mit Walzern,

120 Ich gestehe im Winter 2006 durch das zerbrochene Fenster der verwahrlosten „neuen“ Schule eingestiegen zu sein, um Fotos zu machen. Dort fand ich viele spannende Dinge wie z.B. diese Fahne, ein zerstörtes Portraitbild von Todor Živkov und ein altes Fotoalbum mit Bildern aus Dobralăk, die ich bevor alles verschwindet oder verwittert abfotografierte. Ich wies den Bürgermeister auf meine Funde hin und bat ihn, die Sachen ins Kulturhaus schaffen zu lassen, jedoch ohne Erfolg.

121 Bis 1944 hatten lediglich 18 % der bulgarischen Dörfer Elektrizität und nur 16 % hatten eine geregelte Wasserversorgung. Vgl. Langazov – 1974, S. 10.

Tangos und den beliebten Stadtromanzen. Im Kulturhaus wurde 1967 auch der erste Kinofilm gezeigt. Es wurden professionelle Tänzer und Sänger aus den Folkloreensembles der Städte zu Konzerten eingeladen; und im Čitalište wurden 1962 auch die „Laiengruppen", die „Gesangs- und Tanzvereine für Quellenfolklore" und das „Kollektiv für Volksbräuche" gegründet. Ebenso wurde ein dreistimmiger Chor mit etwa 100 Sängern ins Leben gerufen.[122] 1965 nahm Dobralăk bereits am Festival [săbor] in Koprivštica teil und gewann mehrere Medaillen.[123]

Erst ab 1987 wurde der Weg nach Assenovgrad zu einer asphaltierten Straße. Etwa zur selben Zeit stattete man das Dorf auch mit einer Kanalisation und einem weiteren Wasserspeicher aus.

Demokratie und Gegenwart

Seit den sozialistischen Modernisierungsmaßnahmen hat sich wenig im Dorf verändert. Es geht nun vor allem darum, das Vorhandene zu erhalten.

Die asphaltierte Straße, auf der etwa fünf Mal in der Woche ein Linienbus zwischen Plovdiv und Dobralăk pendelt, muss instand gehalten werden. Jeden Donnerstag ist Markttag. Der Bus fährt früh am Morgen von Dobralăk los und kommt am Abend wieder zurück, so dass die Menschen auch ohne Übernachtung in der Stadt ihre Einkäufe und Geschäfte erledigen können. Im multifunktionalen Gebäude im Dorfzentrum befinden sich noch immer die Räume für den Bürgermeister, den Arzt bzw. für die Ärztin, die ab und zu ins Dorf kommt, die Post, ein Gästezimmer für den Busfahrer, die Kneipe und ein kleiner Laden, der wie zu sozialistischen Zeiten von der Kooperative mit dem Nötigsten beliefert wird. Drei Mal in der Woche wird Brot aus der Stadt geliefert und im Laden verkauft. Wer frisches Brot haben will, muss selber backen – wie in alten Zeiten, denn der Bäcker ist in Rente gegangen und das Brotbacken ist anstrengend aber nicht rentabel.

Der zentrale Versammlungsort für alle Dorfbewohner ist auch heute noch die Dorfkneipe. Dort treffen sich die Frauen jeden Morgen um 10.00 Uhr zum Kaffeetrinken, später die Jugendlichen, dann die Männer um sich zu betrinken, und dort finden auch die offiziellen Versammlungen, Feste und selbst die Beerdigungs- und Gedenkfeiern für die Verstorbenen statt. Der in der Vergangenheit reglementierte Besuch einer Kneipe existiert nur noch als Erinnerung.

> Baumeister Sir Vasil[124]: Frauen waren nur selten in der Kneipe, nur um jemanden zu rufen oder um etwas einzukaufen. Wenn dein Vater in der Kneipe war, dann durftest du selbst als Mann nicht rein. Du musstest ihm Achtung bezeugen. Das ging nicht so wie heute, dass du dich da mit hinsetzt und mit trinkst.

---

122 Vgl. Langazov – 1974, S. 98-101.

123 Siehe Kap. Die Dobralăker Laiengruppe für authentische Folklore.

124 Vasil Dimitrov Jankov, geb. 1949 (Sir).

Es gab sehr viele Kneipen hier im Dorf. Dort wurde natürlich getrunken und wenn man genug getrunken hatte, wurde gesungen und erzählt. Am häufigsten erklangen die Lieder „na muhabet“ [beim Plaudern]. Aber wenn ein Dudelsack oder ein Kaval da war, dann alles Mögliche, auch Hora. Die Männer verschafften sich in den Kneipen Erleichterung von den alltäglichen Sorgen.

Der unter den Männern verbreitete Alkoholismus ist ein enormes Problem im Dorf. Die meisten Männer sterben auch früher als ihre Frauen. Sie sehen selbst aber auch keinen wirklichen Grund nicht zu trinken. In der Kneipe äußern die Männer häufig ihren Frust über die derzeitigen Lebensbedingungen.

> Kjufata[125]: Seit die Demokratie ist, habe ich einzig das Wort Sex dazugelernt. Aber früher hatte jede Familie acht Kinder. Alles ist nur noch Gerede, alle lügen sich die Hucke voll. Frag lieber jemand anderen, sonst krieg ich schlechte Laune und werde zu betrunken, ohne dass das Trinken mir Spaß macht.

Die öffentlichen Informationsmedien im Dorf beschränken sich auf eine Tafel mit Aushängen, hauptsächlich Todesanzeigen. Die Kirchenglocke gibt auch heute noch die wichtigen Nachrichten weiter – meist ist es eine Todesnachricht.[126] Aber auch an Festtagen oder als Hilferuf, z.B. bei Feuer, läutet sie. An der Art wie sie läutet erkennt man, was im Dorf passiert ist. Amtliche Ansagen werden durch den Bürgermeister, oder wenn dieser zu betrunken ist, durch seine Sekretärin vom Dorfplatz aus durch das Megaphon gebrüllt – ein Überbleibsel aus sozialistischen Zeiten. In vergangenen Zeiten war dies die Aufgabe des Dorfschreiers. Er musste eine hohe und durchdringende Stimme haben.[127] Auf diese Weise werden amtliche Gäste der Bezirksverwaltung angekündigt, Dorfversammlung einberufen, Havarien gemeldet usw. Der Ort, an dem über die wichtigen Belange des Dorfes informiert und entschieden wird, ist die Kneipe.

Das Čitalište [Kulturhaus] wird nur noch wenig benutzt. Es hat nach wie vor einen Raum mit einer Bühne, ein Versammlungszimmer, in dem alte Trachten und ethnographische Gegenstände museal angerichtet sind, und auch eine kleine Bibliothek, in der Zeitungen, Zeitschriften und einige Bücher (ca. 4000) vorhanden sind. Vor allem die Kinder und Jugendlichen benutzen die Bibliothek in den Ferien, um dort zu lesen. Die „Laiengruppen für Folklore“ aus Dobralăk gab es einige Zeit lang nicht mehr, doch seit ca. 2006 scheint sie nun wieder offiziell zu existieren. Wenn sich die Frauen zum gemeinsamen Singen treffen, so geschieht dies vor allem im Kulturhaus.[128]

---

125 Kostadin Kostadinov Nikolov, geb. 1939.

126 Siehe Musikbeispiel: Nr. 1 Totenglocken im Regen.

127 Über mehrere Generationen hinweg übernahmen das die Söhne und Enkel von Georgi Kostadinov, mit Spitznamen „das Küken“ [pilenzeto]. Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/5), S. 66.

128 Siehe Kap. Die Dobralăker Laiengruppe für authentische Folklore.

Die Lebensbedingungen haben sich für die Dorfbevölkerung im Vergleich zu sozialistischen Zeiten deutlich verschlechtert. Alle Dorfbewohner sind gezwungen, zusätzlich zu ihrer Rente zu arbeiten. Sie betreiben in bescheidenem Ausmaß Land- und Viehwirtschaft und arbeiten was auch immer bezahlt wird. Es gibt nur noch sehr wenige feste Anstellungen, die durch den Bezirk (schlecht) finanziert werden: der Bürgermeister und seine Sekretärin, ein Straßenarbeiter, ein Fahrer für den alten Barkas (der zwar Krankenwagen genannt wird, aber eher einem Kartoffeltransporter gleicht), ein Kneipenwirt, eine Verkäuferin für den Laden, eine Putzfrau für das Rathaus und das ganze Dorf, die Leiterin des Kulturhauses, ein Angestellter für die Post und einer zum Ablesen der Wasserzähler.

Gero[129]: Damals im Sozialismus war das eine andere Sache. Es gab Essen für jeden und sogar Ferien wurden bezahlt und Reisen. Wir waren sogar mal in Rumänien zur Erholung. Jetzt behüte Gott, dass du krank wirst. Niemand kann dir helfen und alles ist teuer. Im Sozialismus haben wir die Medizin umsonst bekommen.

Arbeitsbedingungen

Vor 1944

In Dobralăk wurde Ackerbau und Viehzucht betrieben. Der Boden ist schwierig zu bearbeiten. Er ist steinig und es gibt kaum gerade Flächen und keine Bewässerungsmöglichkeiten. Trotz der schwierigen Bedingungen wurden hier Getreide, Kartoffeln, Kürbisse und Bohnen angebaut, weniger zum Verkauf als vielmehr für den eigenen Verzehr, genau wie heute. Der Wald war die hauptsächliche Einnahmequelle der Dorfbewohner. Noch heute kann man auf den Feldern die Spuren der ausgegrabenen Brandlöcher sehen, in denen illegal Holzkohle produziert wurde, um sie dann in der Stadt zu verkaufen. Das Geld, das durch den Verkauf von Holzkohle eingenommen wurde, wurde sofort wieder ausgegeben um lebensnotwendige Dinge aus der Ebene zu beschaffen.

Baba Marijka[130]: Wir haben Holzkohle gemacht. ... *(Sie erklärt die Technologie.)* Drei Tage lang hat es gebrannt und dann hat mein Vater sie aufgeladen und ist damit in die Stadt. Und wenn die Förster dich erwischen, dann war alles umsonst. Du musstest sehr aufpassen – Schmuggelware. Es waren Hungerjahre. Aber wir haben nie gehungert, weil mein Vater gut für uns gesorgt hat.
Er ist zu Fuß gegangen, mit den Maultieren [katări] nach Plovdiv, nach Assenovgrad, nach Krumovo, Markovo, nach Nerečinski Bani, überall hin. Abends um sieben Uhr sind wir durch den Wald nach Plovdiv los gegangen. Mindestens drei Mal in der Woche war mein Vater in der Stadt. Die Maulesel waren mit Holzkohle bepackt. Morgens nach acht Stunden Fußmarsch waren wir da. Bis Plovdiv sind es etwa acht Stunden, bis

129 Dimităr Pavlov Kacarev, geb. 1939.
130 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

> Assenovgrad fünf, aber in Plovdiv konnte man die Holzkohle besser verkaufen, weil es dort mehr Aufkäufer gab. Mein Vater hat die Holzkohle abgeladen und verkauft und neue Sachen eingekauft und dann wieder zurück durch die Wälder.[131]

Die Menschen sind eifersüchtige Beschützer ihrer Wälder, obwohl oder vielleicht gerade weil sie in schwierigen Zeiten gezwungen waren, diese selbst zu begaunern. Als beispielsweise im Jahr 1920 eine Vereinigung anbot, gegen die Erlaubnis, einen Teil des Waldes zu fällen, und für das ganze Dorf Elektrizität bereitzustellen, lehnten die Bauern ab.[132] Parallel zur Holzkohleproduktion bewirtschafteten alle ihre Äcker und hielten sich Tiere.

> Baba Marijka[133]: Wenn du gesehen hättest wie schön es damals war. Es gab keinen einzigen Acker der nicht bearbeitet wurde. Und es hat Spaß gemacht, es war lustig, wir haben immer gesungen, auf dem Weg zum Feld und auf dem Feld und auch wenn wir zurückgekommen sind.
> Während der Erntezeit sind wir montags früh losgezogen und sangen. *(Sie nennt und singt einige Lieder der Gattung „auf dem Weg“.)*[134] Noch als Kinder wurden wir mitgenommen. Es gab keine Kinder die zu Hause geblieben sind. Die Erwachsenen haben auf dem Feld gearbeitet, gesät, geerntet. Die Kinder haben das Vieh gehütet und gemolken. Wir hatten ja Kühe, Kälber, Pferde, Ochsen, Maultiere, wir waren alle Hirten. Nach der Schule hast du dein Beutelchen genommen und ab aufs Feld. Wir haben viel gearbeitet als Kinder und wir haben auch viel für fremde Leute gearbeitet – ab meinem 13. Lebensjahr. Bei der Ernte haben wir die Maultiere geführt, um das Korn zu dreschen, immer im Kreis, die ganze Nacht lang. Nachts, bei Mondlicht, wurde genauso viel gearbeitet wie am Tag.[135] Die Frauen haben gesungen wenn der Mond schon aufgegangen ist. *(Sie stimmt einen Erntegesang an.)* [136] Überall auf den Feldern waren Menschen, Kinder, Tiere, von überall her wurde gerufen und gesungen und gelacht. Abends saßen alle um das Feuer und haben gekocht, Brei, Milch, Bohnen, gegessen und wir haben auch draußen auf dem Feld geschlafen. Vater ist abends losgezogen mit der Holzkohle, um sie in der Stadt zu verkaufen und am nächsten Tag

131 Feldforschung: Baba Marijka, 24.08.06.

132 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95), S. 67.

133 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

134 Siehe Musikbeispiele: Nr. 2 und 3, Vărbo Vărbice (Baba Marijka und Archiv der BAN, 1974).
Funktion: na vărveška [beim Gehen]; Baba Marijka: Wir haben es auf dem Weg gesungen, wenn wir vom Kloster (z. B. von Bačkovo) oder vom Acker nach Hause gegangen sind. Anmerkung: gesungen von Frauen, ursprünglich im Wechselgesang (antiphon).

135 Feldforschung: Baba Marijka, 01.09.06.

136 Siehe Musikbeispiel: Nr. 4 Grej Mesečinko (Baba Marijka).
Funktion: Erntelied, wenn in der Nacht beim Mondschein das Getreide geschnitten wird.
Anmerkung: ursprünglich von mindestens vier Frauen antiphon gesungen.

ist er wiedergekommen mit Melonen, Tomaten, Paprika, Gemüse. Mein Vater hat uns nie hungern lassen.
Am Sonnabend sind wir alle zurück zum Dorf gelaufen und dann ging das Horo (der Reigentanz) die ganze Nacht lang und am Sonntag ging es weiter, nach der Kirche, und Montag dann wieder aufs Feld.[137]
Alles ist jetzt zerstört, schau dir die Felder an, man sieht gar nicht mehr, dass es Felder sind. Sie werden wieder zu Wäldern. *(Sie weint.)* Schwer war es, ja, aber wir waren viel glücklicher als die Jugend heute.[138]

Nach 1944

Nach 1944 hatten die Dorfbewohner noch weniger Zugriffsrechte auf ihre Wälder und Ländereien. Mit der proklamierten „Freiwilligkeit" der Genossenschaftsbildung (1958) in Land-, Tier- und Forstwirtschaft war es nicht weit her, was Wunden schlug. Die Bauern und Viehzüchter wurden zu Angestellten mit Gehältern und dementsprechend wurden sie auch verrentet. Nach den schweren Anfangsjahren erreichten durch die Kollektivierung Ackerbau und Viehwirtschaft eine enorme Produktivität. Nur durch die landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft und die zur Verfügung stehenden modernen Maschinen konnten die Erträge nennenswert gesteigert werden, so dass nicht nur die Bedürfnisse der Dorfbewohner, sondern darüber hinaus auch ein Export von Produkten möglich war.

Lata[139]: Frühmorgens sind wir auf die LKWs gestiegen bis zu zwanzig, manchmal auch mehr Frauen. Noch mit dem Aufsteigen hat jemand ein Lied angestimmt. Es war immer lustig. Wir haben gesungen was uns in den Kopf kam – alles.
Wetti[140]: Lieder aus dem Dorf oder auch andere, mazedonische Lieder, Schlager, alte Stadtlieder ...

Nach 1989

Seit der demokratischen Wende haben sich die Lebensbedingungen in Dobralăk erneut grundlegend verändert, was vor allem daran liegt, dass die landwirtschaftliche Kooperative (TKZS) aufgelöst wurde. Die Bauern bekamen so zwar ihre Ländereien zurück, aber es gibt keine jungen Menschen mehr im Dorf, die sie bearbeiten könnten oder wollen. Die Organisationsstrukturen sind zerfallen, die Maschinen und Gebäude des TKZS wurden zu Spottpreisen an „Freunde" verkauft.[141] Seit 1991 gibt es keinerlei landwirtschaftliche Tätigkeit mehr im Dorf.

137 Feldforschung: Baba Marijka, 26.06.04.
138 Feldforschung: Baba Marijka, 27.06.04.
139 Latinka Lambrova Ivanova, geb. 1944.
140 Veta Dimitrova Vasileva, geb. 1946.
141 In Bulgarien benutzt man das Wort „vrăskari", das sind Leute die durch Beziehungen zu Gewinnen kommen.

Die ausgezahlten Renten der Dorfbevölkerung können den realen Bedarf nicht decken. Durch die Inflation haben die Familien sogar ihre gesamten Ersparnisse verloren.

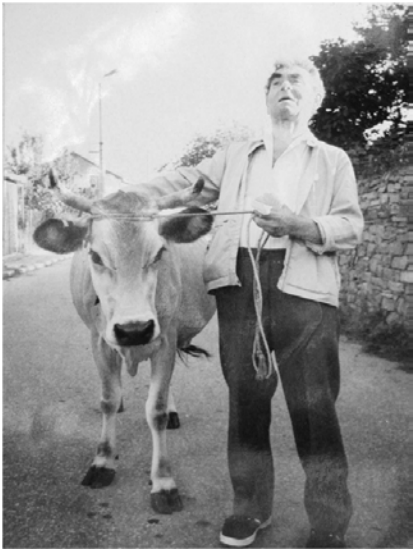


Abb. 14: Dimităr Pavlov Kacarev (Gero) und seine Kuh

> Gero[142]: Ich hab mein ganzes Leben gearbeitet und auch ein bisschen geklaut vom TKZS und vom Amt. Ich hatte viel Geld gespart. Als die Demokratie gekommen ist und dann die Inflation und die ganzen Betrüger hab ich dann mit meinem ganzen Vermögen eine Wagenladung Futter für meine Kuh kaufen können. *(Er zeigt mir voller Stolz ein Bild von sich und seiner Kuh „Milka“ auf die er sehr stolz ist, weil sie zu den drei letzten Kühen im Dorf gehört und viel fette Milch gibt. Er stimmt ein altes, aber nicht „authentisches“ Lied an, dass er jederzeit auf den Lippen hat: „Oh Natur, wie bist du schön ...“)* [143]

Alle Dorfbewohner sind gezwungen weiterhin zu arbeiten, um wenigstens den Eigenbedarf an Nahrungsmitteln zu decken. Die einzige zusätzliche ernstzunehmende Einnahmequelle ist das Sammeln, Trocknen und Verkaufen von Steinpilzen, die in den Wäldern wachsen. Die Menschen ernähren sich und teilweise ihre Familienmitglieder in der Stadt von dem, was sie auf ihren Höfen und den näheren Feldern produzieren können. Die Nahrungsmittel sind unglaublich aromatisch, die

142 Dimităr Pavlov Kacarev, geb. 1939.

143 Siehe Musikbeispiel und Interviews: Nr. 7, O prirodo kolko si krasiva (Gero).

Früchte reifen durch das Bergklima langsam und spät und sind natürlich ökologisch sauber, nicht aus Überzeugung, sondern weil künstlicher Dünger teuer – zu teuer – ist.

> Baba Mara[144]: Eh! Erinnerst du dich, ein Jahr hatten wir diese holländischen Kartoffeln gekauft und sie waren riesig groß, wie Kürbisse. Aber dann nichts, die taugen nicht für die Aussaat. Wir können doch nicht jedes Jahr neue Saat kaufen – europäischer Blödsinn. Wir bauen unsere alten Sorten wieder an, die schmecken auch besser und sind gelb und nicht so weiß.
> DP: Haben denn alle noch von der alten Sorte?
> Gero[145]: Haben sie nicht! (Er grinst.) Zum Wohl! (Er trinkt einen ordentlichen Schluck Schnaps.) Sie müssen ihren Arsch den Holländern hinhalten. (Er flucht auf die „dämlichen Holländer" und die Europäische Union.)

Vor allem die noch gesunden Männer arbeiten in Dobralăk als Bauarbeiter und Handwerker für die Städter, die sich im Dorf Wochenendhäuser (Villen) bauen oder alte Häuser kaufen und herrichten. Dadurch können sie vor allem in der warmen Jahreszeit Geld verdienen. Ihre bäuerlichen Pflichten erledigen sie in der „Freizeit". Doch den größten Teil der Arbeit übernehmen ihre Frauen. Im Dorf gibt es noch einige Meister, die alte Bautechnologien beherrschen. Die alten Häuser sind aus Stein, der ohne Verbundstoff als Trockenmauer geschichtet wird. Die Meister besorgen sich ihre Steine selbst, indem sie diese aus den Felsen schlagen. Jeder Meister hat seinen eigenen Steinbruch. Das obere Stockwerk der Häuser ist aus Fachwerk, dass dann mit Lehm ausgefacht wurde. Für die Dächer benutzte man Tikli (dünne Steinplatten) und für den Fußboden Kajani (dicke Steinplatten). Doch heute werden meistens die schweren Steindächer durch rote Tonziegel und neuerdings durch graue Betonziegel ersetzt. Statt Trockenmauern aus selbst geschlagenen Steinen baut man nun mit Backstein und Zement. Die Steine aus dem Steinbruch werden gespalten und als „authentische Verkleidung" vor die Ziegelsteine geklebt. Der Anblick des Dorfes hat sich dadurch verändert, doch die Menschen aus dem Dorf sind froh über die Erleichterungen, die der technische Fortschritt in der Bautechnologie mit sich bringt. Nur selten und in sehr emotionalen Momenten ihres Alltags zeigen sie voller Stolz die monumentalen Überbleibsel aus der Vergangenheit.

144 Marija Borisova Kacareva, geb. 1939.
145 Dimităr Pavlov Kacarev, geb. 1939.

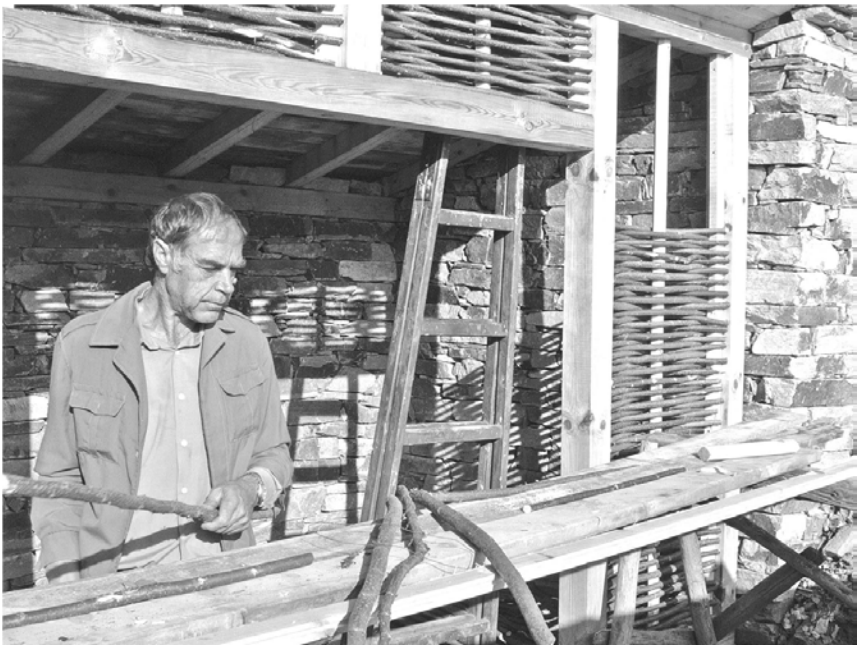


Abb. 15: Sir Vasil, ein Meister des alten Bauhandwerks (Trockenmauern und Fachwerk)

2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis – verschiedene Situationen

Die romantische Vorstellung vom singenden und tanzenden Dorf muss zuerst in aller Konsequenz verworfen werden, denn Musik hat nur noch wenig Platz im Alltag der Menschen hier. Allein die Vorstellung, dass im Dorf die traditionelle Musiktradition fortleben könnte, scheint gegenwärtig die Definition des positiv konnotierten „Authentischen“ zu beeinflussen. Dies gilt es empirisch zu hinterfragen, denn auch wenn die „authentische“ Musik nur noch bedingt zum Alltag der Dorfbevölkerung von Dobralăk gehört, so scheint sie immer noch ihren Platz in den Köpfen und Herzen der Menschen zu haben. Sie kennen sehr viele verschiedene Lieder, sie beherrschen ihre Gesangsweise und können auf ein ausführliches Wissen über die Kontexte zurückgreifen. Selbst Kontexte, die sie in sehr jungen Jahren oder gar nicht mehr erlebt haben sind noch präsent. So entsteht der Eindruck, dass „authentische Volksmusik“ bis zum heutigen Tag überlebt hat, obwohl ihr seit dem 19. Jahrhundert das baldige Ende vorausgesagt wurde.

Dieses Überleben ist nur durch die langwierige Abgeschlossenheit und die relative Einsamkeit dieses Dorfes (und auch vieler anderer) sowie durch das bis zur Gründung der landwirtschaftlichen Kooperative 1958 [TKZS] anhaltende mittel-

alterliche Wirtschaftssystem zu erklären. Immerhin konnten sich bis Mitte des 20. Jahrhunderts die lokalen Volkstraditionen mit ihrer ganzen folkloristischen Lebenswelt erhalten, da sie fest in den patriarchalen Strukturen der Agrargesellschaft verankert waren. Die Auflösung der traditionellen Lebenswelt hat vor allem eine funktionale und nur teilweise eine musikalische Transformation „authentischer" Musik hervorgerufen. Einerseits wurde „authentische Folklore" zur organisierten Traditionspflege und Unterhaltungskunst. Andererseits behielt sie parallel dazu auch ihre traditionelle Existenzform, beispielsweise in Gestalt kultureller Erinnerungen. Diese parallele Existenz „authentischer Folklore" ist ein interessanter Status quo. Über die Entwicklung und Zukunft und somit über das Fortleben „authentischer Folklore" aus Dobralăk lässt sich nur spekulieren.

Natürlich werden die alten Dorfbewohner zusammen mit ihrem Wissen und Können sterben. Die nächsten Generationen werden wahrscheinlich nur durch ihr zielgerichtetes Engagement das durch die Medialisierung ihrer Traditionen Gespeicherte weiter- bzw. wiederbeleben können. Vielleicht schaffen sie es auch noch in letzter Minute, das Wissen ihrer noch lebenden Ahnen aufzugreifen. Vielleicht muss aber auch die musikalische Ahnentafel ihren Bezug zur Blutsverwandtschaft aufgeben, um neue geistig-kulturelle Nachfahren anerkennen zu können. Auf jeden Fall werden die Kontexte, in denen das Fortleben und die Reanimation authentischer Folklore überhaupt stattfinden könnten, dynamisch sein.

Derzeit können die „authentischen Quellen" weiterhin ausführlich aufgezeichnet und beschrieben werden. Vor allem wird der Frage nachzugehen sein, wo Musik und vor allem diese spezifische Musik, die als „authentische Musik" umschrieben wird, doch noch einen Platz und Zeit im dörflichen Kontext von Dobralăk findet. Welche Formen der Transformation wurden bereits durchlaufen und wie sind diese Medialitäten zu beschreiben und zu deuten? [146]

Musikalische Praxis

Ab und zu, meist ohne Vorwarnung und Planung, werden Situationen erlebbar, in denen Musik ganz selbstverständlich einen zentralen Platz einnimmt. Zunächst soll zwischen dem Alleinsingen, dem intimen Gesang und dem Gruppensingen unterschieden werden. Dieses Unterscheidungskriterium spiegelt sich in den Motivationen zum Singen und ebenso im dadurch entstehenden Kontext der Lieder wider. Verändert haben sich auch die Fähigkeiten und Fertigkeiten im Umgang mit Musik. In diesem Sinne kann der Versuch von Bedeutung sein, das so genannte „Authentische" der Wissenschaftler wiederzufinden.

146 Siehe Kap. 7 Transformation von Authentizität (Medialitäten).

Singen, ohne gehört zu werden

Das öffentliche solistische Singen findet nur noch selten statt. Es ist einer Art Scham gewichen. Diese Scham wird meist mit einem Todesfall in der Familie begründet und in Anbetracht des hohen Alters aller Dorfbewohner hat so gut wie jeder so einen Sterbefall miterlebt. Die Dorfbewohner, vor allem die Frauen, singen häufig noch wenn sie *alleine* sind, z. B. während der Hausarbeit, oder sie singen *„im Kopf“,* ohne dass die Töne nach außen dringen. Die soziokulturellen Veränderungen haben meistens nicht nur die Motivationen und Kontexte beeinflusst. Auch psychologische und emotionale Veränderungen haben bei den Dorfbewohnern stattgefunden. Diese wurden noch nicht eingehend untersucht.

> Wetti[147]: Früher habe ich immer gesungen, egal was ich gerade getan habe, immer war mir ein Lied im Ohr und auf den Lippen. Heute ist mir, als wenn sich meine Seele zusammenzieht. Ich singe nur wenn ich traurig bin und dann singe und weine ich gleichzeitig. Das darf niemand hören.[148]

Singen beim Brotbacken: Ich war bei Ivana, der von allen anerkannten Meisterin des Brotbackens, um einerseits zuzuschauen und zu lernen, wie man dieses Brot (ca. 5 Std.) zubereitet, und um andererseits während dessen mit ihr über Musik zu reden. Ivana gehört zu den Frauen, die ich in der Laiengruppe des Dorfes und bei vielen anderen Gelegenheiten schon singend gehört und aufgezeichnet hatte.

> Ivana[149]: Zum Beispiel, wenn ich Brot backe, dann singe ich immer Lieder, alle, die mir durch den Kopf gehen.
> DP: Sing mir doch bitte das Lied vor, was dir gerade durch den Kopf geht.
> Ivana: Jetzt kann ich nicht singen. Du weist doch, mein Schwiegersohn ist gerade gestorben.
> DP: Gehen dir jetzt gerade keine Lieder mehr durch den Kopf?
> Ivana: Doch natürlich, aber ich singe sie ganz leise, so dass mich niemand hört. *(... Stille)* Nimmst du auf?
> DP: Ja
> Ivana: Siehst du, darum kannst du sie nicht hören.[150]

Manchmal hört man sie doch, diese einsamen Lieder. Es ist still in diesen Bergen und ab und zu erklingt eine Stimme weit weg – alleine und laut. Man weiß nicht, wer singt und warum: ob für sich selbst, ob als ein nach innen gerichteter Monolog oder als an einen (imaginierten) Ansprechpartner gerichtet – Gott, die Natur, die

147 Violeta Dimitrova Vasileva, geb. 1946.
148 Feldforschung: Wetti, 07.12.04.
149 Ivanka Borisova Panajotova, geb. 1941.
150 Feldforschung: Ivana, 12.06.04.

Menschheit. Ist es ein Gespräch mit den Vögeln, mit dem Esel oder einem Menschen. Vielleicht ist das sogar das unbeschreiblich Transzendente?

Intime Kleingruppen

Aus dem Alleinsingen entstehen dann und wann Situationen, wo sich jemand im Alleinsein dazugesellt. Vor allem wenn sich zwei, drei Witwen treffen, um ihre Einsamkeit zu teilen, erklingen Lieder, die von einer inneren Traurigkeit bestimmt sind.

Aus den intimen Situation des Alleinsingens in den Bergen konnte ich mehrfach das Entstehen von musikalischer Kommunikation erleben, die nicht von verbalen Steuerungsmechanismen unterbrochen wurde. Die mediale Reproduzierbarkeit scheitert in diesen Momenten, denn es ist nicht möglich, diese Situationen aufzuzeichnen. Sie sind einerseits nicht kalkulierbar und andererseits lassen die Nebengeräusche des Laufens, der Wind der Berge, die Vögel und Grillen, die gesamte Geräuschkulisse die Aufzeichnung der im Vordergrund stehenden musikalischen Situation nicht zu. Die Feldforschung besteht aus der Beobachtung der adäquaten musikalischen Reaktion, für die es Regeln gibt. Ich musste zuhören und lernen, wie man diesem Singen begegnet: man ruft „Hohoho“, „Iii-ha-ha-ha“ und gibt sich zu erkennen. Die Antwort – das Rufen des Singenden – ist das Zeichen, dass man sich näher kommen kann. Über die Berge hinweg erklingt dann ein Lied, welches antiphon beantwortet werden kann. Wenn es ein unbekanntes Lied ist, dann ist es möglich, statt dem antiphonen Absingen ein anderes Lied anzustimmen, und dann sollte die Antwort abgewartet werden. Auf diese Weise darf man sich näher kommen. Durch das Singen wird die Basis für die interaktive Reaktion der Kommunikationspartner aufgebaut. Diese ist wichtig, denn neben den erlaubten Tätigkeiten wie Pilze, Kräuter und Beeren sammeln, sind die Bauern häufig auch illegal in den Wäldern unterwegs – beispielsweise zum Tannenspitzenbrechen, zum Bäume fällen, zum Kienholz hacken usw. – und dann ist es besser, sich nicht zu treffen.

Gruppensingen

Das Singen bei der gemeinsamen Arbeit oder im Familienkreis ist in Dobralăk selten noch anzutreffen. In der traditionellen Vergangenheit gab es kaum Momente, in denen jemand alleine war. Man lebte als Mitglied einer großen Familie mit allen Angehörigen zusammen. Alle arbeiteten gemeinsam und das Gruppensingen war Teil des Lebensalltags und der vielen traditionellen kleineren und größeren Feste.

> Baba Marijka[151]: Früher wurde immer gesungen. Viele Menschen lebten zusammen in einem Haus, in einem Dorf. Ständig wurde gesungen. Bei der Arbeit, abends – wenn man sich traf – zu sedenki [Spinnstuben], wir nennen sie poprelki oder na muhabet [beim Plaudern] ... Alle haben zusammen gesungen und jeder Sonntag war ein Festtag mit endlosen Hora [Tänzen].[152]

Heute sind die Familien auf einen Zweipersonenhaushalt geschrumpft und viele der Menschen leben sogar alleine. Es wird kaum mehr gemeinsam gearbeitet und es gibt nur noch wenige Feste, die tatsächlich begangen werden. Ein Großteil der Rituale entfallen auf Grund des Fehlens jüngerer Generationen. Die Feste des Lebenskreises sterben aus, denn wenn es keine jungen Leute gibt, gibt es auch keine Initiationen, keine Hochzeiten oder Taufen. Für die Totenrituale existieren in Dobralăk keine Lieder oder Beweinungsformeln.

Gesungen wird gegenwärtig meistens, um an vergangene Zeiten zu erinnern. Die Menschen erzählen von der Vergangenheit, von ihrem Alltag, von den Festen und Ritualen und singen die dazugehörigen Lieder, wie Zitate aus einer bereits verschwundenen Welt, aus der heute nur noch Überreste erlebbar sind: Manchmal wird in der Kneipe gesungen, manchmal finden große Familienfeste statt und es werden Lieder gemeinsam angestimmt, manchmal wird gemeinsam gearbeitet oder beim Spaziergang gesungen; und einige wenige Feiertage und Rituale werden noch begangen. Ich konnte einige dieser Situationen des gemeinsamen Musizierens erleben.

Repertoire

Den Menschen aus Dobralăk ist noch ein relativ großes Repertoire an „authentischer Volksmusik“ soweit vertraut, dass es von fast allen problemlos – wie es sich für Volkslieder gehört – auf Anhieb und ohne Probezeit gesungen werden kann. Die Hürde scheint eher die gruppendynamische Synchronisation der Motivation, die Überwindung der gemeinsamen Scham und letztendlich das konkrete Anstimmen der Lieder zu sein. Also das Zustandekommen von situativen Kontexten für musikalische Praxis.

Neben den sogenannten „authentischen Liedern“ schließt das Repertoire der Menschen aus Dobralăk auch zahlreiche Lieder ein, die aus den urbanen Informationsquellen kommen. Es sind vor allem die Hits, die fast jeder Bulgare kennt. Diese stammen aus anderen Regionen, können der Gattung „nationale Volksmusik“ zugeordnet werden oder es handelt sich um alte Stadtlieder und -schlager. Sie lernen diese Lieder durch das Hören. Regelmäßig werden hier die folkloristischen Radio- und Fernsehsendungen verfolgt. Sie haben einen enormen Einfluss

151 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

152 Feldforschung: Baba Marijka, 17.11.04.

auf die Werturteile und ebenso auf das Repertoire der Menschen im Dorf. Was die älteren Generationen von den jüngeren unterscheidet ist jedoch die Tatsache, dass sie selbst Gehörtes – auch wenn es nicht in der Dorftradition verankert ist – selber singen können. Sie verfügen über ein stark entwickeltes musikalisches und textliches Gedächtnis.

> Wetti[153]: Wenn ich ein Lied im Radio höre, das mir gefällt, dann geht es mir nicht mehr aus dem Kopf und ich sing es immer vor mich hin. Früher hab ich mir dann schnell den Text aufgeschrieben, damit ich ihn nicht vergesse. *(Sie holt ein vollgeschriebenes Buch aus ihrer Jugend heraus, in dem Liedtexte notiert sind. Kaum eines der Lieder ist aus Dobralăk.)*
> Jovčev (der Schäfer)[154]: Deniza, bring mir doch mal die Noten bei.
> DP: Wozu, du kannst doch auch ohne Noten spielen?
> Jo: Na wenn ich eine Melodie im Radio höre, dann kann ich sie mir mit Noten aufschreiben und dann kann ich sie nachspielen. So macht man das doch, oder?

Obwohl die Menschen aus dem Dorf Musik aus sämtlichen zur Verfügung stehenden Informationsquellen in ihr Repertoire aufnehmen, unterscheiden sie deutlich zwischen den „authentischen Liedern", die sie von ihren Eltern und Großeltern gelernt haben, und denen, die sie seit ihrer Jugend aus dem Radio oder durch andere Medien aufgenommen haben. Sie benutzen hierfür ähnliche regionale Kriterien wie auch die Musikwissenschaftler, jedoch ohne sie in Form einer Musikanalyse verbalisieren zu können.

Sobald es um den Vergleich der „authentischen Lieder" aus Dobralăk mit denen des Nachbardorfes Javrovo geht, erhitzen sich jedoch die Gemüter.

> Wetti[155]: Unsere Lieder sind viel schöner. Die singen dort völlig anders und sie sprechen auch alles anders aus.

Doch gerade das Repertoire der Gesangsgruppen dieser beiden Dörfer ist, was Text, Inhalt und Melodie anbelangt, sehr ähnlich.[156]

---

153 Violeta Dimitrova Vasileva, geb. 1946.

154 Kostadin Todorov Gjorgiev, geb. 1935.

155 Feldforschung: Wetti, 12.08.04.

156 Beim Vergleich meiner Feldaufnahmen aus Dobralăk mit dem Sammelband von Liedtexten „Hajtov, Nikolaj u.a. (Hrsg.): Pesni na Javrovo [Lieder aus Javrovo], Sofia 2004" konnten 66 der dort abgedruckten 191 Lieder textlich wiedererkannt werden. Keins der Lieder aus Javrovo ist jedoch textlich vollkommen identisch mit den mir bekannten aus Dobralăk.

Abb. 16 Die Dobralăker „Laiengruppe für authentische Folklore“

Die Dobralăker „Laiengruppe für authentische Folklore“

Bereits 1962 wurden in Dobralăk „Laiengruppen für authentische Folklore und Bräuche“ am Čitalište [Kulturhaus] gegründet. Sehr viele der damals ca. 700 Dorfbewohner haben mitgewirkt und waren erfolgreich: Sie durften an zahlreichen Festivals teilnehmen und wurden für ihre Auftritte mit Urkunden und Medaillen ausgezeichnet.

> Dimitrova[157]: Ich war drei Mal mit dem Kollektiv beim großen Săbor [Folklorefestival] in Koprivštica. Das erste Mal haben wir ihn sogar mit 50 Leuten eröffnet, mit dem Brauch „Enjovata kitka“, und das zweite Mal waren wir mit einem Hochzeitsritual „Kičene na stjak“ dort, 25 Leute, und das dritte Mal wieder mit „Enjovden“. Wir haben sehr viele Goldmedaillen nach Hause gebracht. Vorher waren wir an vielen anderen Orten: Kuklen, Hisara, Părvomai, Părvenec, Karlovo, Assenovgrad ... Wir wurden aufgefordert teilzunehmen. Es wurde uns gesagt, dass es einen Săbor gibt und die Gruppen dann und dann auftreten sollen; und es wurde vorher bestimmt, mit welchem Ritual.

157 Ivanka Grozdanova Dimitrova, geb. 1926 – gest. 2004.

DP: Wie sollte man denn ein ganzes Ritual, was eigentlich Tage dauert, in so kurzer Zeit darstellen?
D: Man nimmt nur das Herzstück. Es gab ja auch eine Kommission, die hat sich das vorher angesehen und sich alles aufgeschrieben und dann bestimmt, was gemacht werden soll und von wem. Diese Vorentscheide fanden in den Kulturhäusern z. B. in Kuklen und in Assenovgrad statt. Dort hat man das ganze Ritual vorgestellt und es wurde von der Kommission angeschaut und dann entschieden: „Obreda e opredelen [Der Brauch ist bestimmt]".[158] Unsere Proben fanden immer regelmäßig statt. Frauen, junge, alte, mittlere und auch Männer haben zusammen geprobt, ein Mal in der Woche, manchmal auch öfter, wenn die Zeit zum Fahren heranrückte. Wir haben vorher darüber beratschlagt, ob wir teilnehmen wollen und welche Lieder und Rituale wir vorbereiten.[159]

Nach der demokratischen Wende fühlte sich niemand mehr für das Kulturhaus oder gar für die Laiengruppen verantwortlich. Sie hörten auf zu existieren. Ob es sie heute wieder gibt, ist nicht so genau zu sagen. Als ich 2004 mit meiner Feldforschung in Dobralăk begann, initiierte ich damit unbewusst, dass etwa 10-20 Frauen die „Laiengruppe" durch ihre wöchentlichen Treffen im Kulturhaus wieder zum Leben erweckten. Diese Frauengruppe hat offiziell das Recht sich „Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk" zu nennen. Die Frauen haben Spaß am gemeinsamen Singen, sind jedoch wenig ambitioniert. Es handelt sich um Freizeitbeschäftigung, daher ist die Regelmäßigkeit der Treffen saison- und wetterabhängig. Wenn Pilzzeit ist, wenn die Verwandten, Kinder, Enkel und Urenkel zu Besuch sind, dann treffen sich die Frauen in einer sehr kleinen Runde oder gar nicht. Wenn der Winter sehr kalt ist, dann sitzen sie viele Stunden im geheizten Kulturhaus zusammen. Mindestens die Hälfte der Zeit vergeht mit Erzählen, Tratschen und Bewerten der neuesten Geschehnisse im Dorf, begleitet von Witzen, Scherzen und vielfältigen Kommentaren. Sie bereiten (wie vor 1989) auch kleine Programme zu bestimmten Anlässen vor. Mit diesen Programmen können sie andere Dörfer, Dorffeste und Festivals [Săbori] besuchen und kleine Konzerte veranstalten. Diese Vorführungen haben Eventcharakter. Sie beginnen meist in den Mittagsstunden mit der Ansprache des Bürgermeisters und einem Konzert im Kulturhaus und enden mit Tänzen auf dem Dorfplatz oder in der Kneipe.

Während meiner langen wöchentlichen Beobachtungsphase von anfänglich 14 Monaten (August 2003 bis Oktober 2004) und in den sporadischen Besuchen in den folgenden Jahren (bis 2009) konnten insgesamt ca. 40 Treffen der Laiengruppe mit einem Repertoire von etwa 150 Liedern aufgezeichnet werden.

158 Feldforschung: Dimitrova, 08.02.2003., MD 01 und 09.
159 Feldforschung: Dimitrova, 31.08.2003.

In der Gruppe herrscht eine gewisse musikalische Hierarchie. Die Leader sind diejenigen, die sich gut an die Texte und Melodien erinnern können und durch ihre überzeugende Gesangsweise die Stimmführung übernehmen. Die meisten der Frauen sind eher unsicher und schüchtern. Sie singen einfach mit und passen sich an. Während der Zusammenkünfte wurde deutlich, dass die Stimmführer im Gegensatz zu den Mitläufern besondere Fähigkeiten zur innermusikalischen Kommunikation besitzen: Sie verstehen es, Melodien, Verzierungen und Gesangsweise vorzugeben, sich während des Singens gegenseitig zu korrigieren und sich so aneinander anzupassen. Das geschieht, ohne dass eine Vorgesetztenstruktur wie z. B. beim Dirigieren von außen erkennbar wäre. Die Frauen saßen gemeinsam um einen Tisch, aßen Kekse, tranken Tee und sangen. Die Zuhilfenahme verbaler Erklärungen war vornehmlich auf die musikalische Schüchternheit und Unsicherheit zurückzuführen. Der Gesang wurde in solchen Fällen unterbrochen, die Frauen diskutierten, stellten Varianten vor und mussten sich aus diesem oder jenem Grund für eine bestimmte Gesangsweise, die der Gruppe eine gewisse Uniformität garantieren sollte, entscheiden.

Wenn für ein bestimmtes Event geübt wurde, so überlegten sie sich gemeinsam eine Setliste, standen dann auch mal auf und stellten sich zum Singen in eine Reihe. Als Besonderheit dichtete eine der Frauen einen spezifischen Text zu diesem Anlass, der auf die Melodie eines bekannten Volksliedes gesungen wurde.

Das gemeinsame Singen der Volkslieder in der Gruppe war nach Aussage der Traditionsträger der Normalzustand. Grundsätzlich sind alle Lieder aus dem Dorf einstimmig, dennoch gibt es einige Momente der Mehrstimmigkeit, wie beispielsweise beim antiphonen Singen und eine aus der Einstimmigkeit entstehende versteckte Diaphonie. Während der Zusammenkünfte der Frauen wurde nur selten getanzt, obwohl zahlreiche Tanzlieder gesungen wurden. Das Tanzen beim Singen konnte ich lediglich in der Kneipe beobachten. Die Tanzlieder wurden fast immer von zwei oder mehr Frauen angestimmt, die auch den Tanz anführten. Eine weitere Gruppe von Frauen wiederholten antiphon das Vorgesungene. Beim Wechsel der beiden Gruppen entstand ein kurzer Moment der Diaphonie. Die erste Gruppe hielt den letzten Ton bis die zweite Gruppe mit dem Wiederholen der Strophe begonnen hatte. Diese Überlappung ist sowohl für die Tanzlieder als auch für die Erntegesänge und die Gesänge „auf dem Weg“ sehr typisch.[160]

Vor allem die mensurfreien, langsamen, getragenen solistischen Lieder sind das volksmusikalische Markenzeichen der Rhodopen. Diese Lieder wurden „am Tisch“ oder „beim Plaudern“ [na muhabet] oder während der sedjanki [Spinnstuben] gesungen, sowohl solistisch als auch in der Gruppe.

160 Siehe Musikbeispiel: Nr. 11 Radele begalo (Laiengruppe). Siehe auch das Zitat von Baba Marijka zum Horosingen, in: Gesangsunterricht in Dobralăk.

> Baba Marijka[161]: Wenn wir uns alle an den Tisch gesetzt haben, d.h. damals hatten wir gar keine Tische, sondern wir saßen auf dem Boden um die sufra – so ähnlich wie ein Tisch, nur rund, viel kleiner und niedriger – haben wir immer gesungen. Auch die langsamen Lieder haben wir häufig zusammen gesungen. Aber es gab auch besonders begabte Sänger, und wenn sie sangen, dann waren alle anderen still und haben zugehört.

Während des Singens der mensurfreien Lieder kann diese besondere Form der Mehrstimmigkeit zustande kommen. Obwohl die Lieder weiterhin als einstimmig klassifiziert werden, weichen die Stimmen der gemeinsam Singenden vor allem bei lang anhaltenden Tönen oder Verzierungen minimal voneinander ab. Dieses von mir als „versteckte Diaphonie" bezeichnete Phänomen mit seinen charakteristischen Schwebungen wird als besonders schön und ergreifend empfunden.[162] Die „versteckte Diaphonie" basiert auf der Einstimmigkeit und sollte daher nicht mit der intendiert zweistimmigen Diaphonie, die vor allem in der Pirinregion und im Šopengebiet vorzufinden ist, verwechselt werden.[163]

Heute erlebt man die Form des reinen Sologesangs nur sehr selten. Die Frauen der Laiengruppe trauen sich nicht vor der Gruppe oder gar öffentlich solistisch zu singen, höchstens zu zweit oder zu dritt. Um mehr von diesen Sololiedern, Duos und Trios aufzuzeichnen, habe ich daher mehrere separate Treffen für kleinere Frauengruppen organisiert. Bei diesen Treffen konnten weitere etwa 60 Lieder verschiedener Gattungen und Funktionen aufgezeichnet werden.[164]

Eine für die hiesige authentische Volksmusik untypische Art der Polyphonie, bei der es sich mit Sicherheit um eine jüngere Entwicklung handelt, besteht aus dem Singen einer zweiten Stimme, die sich in parallelen Terzen oder Oktaven zur Melodiestimme bewegt und meist nur im Refrain auftritt.[165]

Gesangsunterricht in Dobralăk

Um die Lieder auch musikalisch besser zu begreifen, habe ich Baba Marijka gebeten, sie mir beizubringen.[166] So haben wir viele Stunden lang zusammen gesungen. Sie selbst hat die Lieder noch auf traditionelle Weise im unbewussten Lernprozess durch Hören und Mitsingen mit den älteren Geschwistern, ihren Eltern und Verwandten, mit Nachbarn und Freunden aus dem Dorf gelernt.

Beim späteren Erlernen dieser Lieder treten zahlreiche Schwierigkeiten auf, die ich nun aus meinem persönlichen Blickwinkel kurz skizzieren will. Es war und ist

161 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.
162 Siehe Musikbeispiel: Nr. 9 Dojčo šileta paseše (Baba Marijka und Wetti).
163 Siehe Kap. 5.1 Musikfolkloristische Dialektologie.
164 Siehe Musikbeispiel: Nr. 17 Gisdi se kiči Todoro (Wetti).
165 Siehe Musikbeispiel: Nr. 13 Sednali mi sa (Laiengruppe). *Funktion: na horo [beim Tanz].*
166 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

für mich ein viele Jahre lang andauernder Weg, mir die kognitiven und motorischen Fähigkeiten, die nötig sind, um diese Musik zu singen, zu erarbeiten und sie überhaupt zu verstehen.[167] Meine ersten Versuche mit den Großmüttern zu singen, zeigten deutlich, wie problematisch es ist, mit der Bruststimme so leicht zu singen, dass die typischen Verzierungen entstehen können. „Deine Stimme ist noch nicht gebrochen [prečupen].“[168], lautete der erste Kommentar auf meine Versuche. Ich musste feststellen, dass es für diese Art des Singens vollkommen unerheblich war, dass ich vorher klassischen Gesang studiert hatte. Die Art der Klangerzeugung und der Stimmbeherrschung verlangte andere Fertigkeiten: „Trjabva da vikneš, da si pusneš glasa. [Du musst rufen, deine Stimme frei lassen]“.[169]

Aber es gab auch noch andere musikalische Probleme, wie beispielsweise die Intonation der Intervalle. Je genauer ich hinhörte, desto unsicher wurde ich, ob einige der Großmütter vielleicht lediglich falsch sangen oder ob es sich tatsächlich um besondere Tonskalen handelte, die zu erlernen sind. Eine Antwort zur Frage der Intonation verbirgt sich eindeutig in der Art der Aussprache der Vokale und dadurch in der Klangfarbe der Obertonstruktur der Töne. Weitere Schwierigkeiten verbanden sich mit der metrorhythmischen Betonung bestimmter Töne und Silben, für die es gilt, das richtige Gefühl zu bekommen, vor allem da sie dem dynamisch verfeinerten Singen von Phrasen, wie man es aus der Kunstmusik kennt, zuwiderlaufen. Bei den Verzierungen war die Vielzahl von Möglichkeiten verwirrend – sowohl was die zu singenden Töne als auch was die Betonung angeht. Nicht nur jeder Sänger hat seine eigenen Verzierungsvarianten, selbst ein und derselbe Sänger benutzt bei jeder Interpretation desselben Liedes verschiedene Varianten.[170] Dennoch ist für bestimmte Lieder genau festgelegt, wie es gesungen werden muss bzw. wie es nicht gesungen werden darf. Die Schwierigkeit besteht darin zu unterscheiden, welche Verzierungen für die Improvisation geeignet sind und welche Verzierungen als unabdingbarer Teil des Liedes nicht verändert werden dürfen. Dabei gelten für das Gruppensingen andere Regeln als beim solistischen Singen. In der Gruppe geht es um Zusammenklang und um das Verschmelzen der Stimmen: „Die Stimmen müssen ineinander fließen. [Glasovete trjabva da se slivat.]“

Es war ein interessantes Erlebnis zu merken, dass es für mich nach einer Weile sehr einfach wurde, mit ihr zusammen die Lieder zu singen. Wenn ich die Lieder jedoch alleine singen wollte, musste ich feststellen, dass ich Melodie und Text, geschweige denn die Verzierungen doch noch nicht richtig beherrschte. Die zweite Etappe meines Gesangsunterrichts bei Baba Marijka bestand daher aus dem

167 Vgl. Rice – 1994, S. 56-63.

168 Sagte Wetti: Violeta Dimitrova Vasileva, geb. 1946.

169 Feldforschung: Baba Marijka, 15.08.04.

170 Viele der Lieder wurden im Laufe der Feldforschung mehrfach und von verschiedenen Sängern bzw. Sängergruppen aufgezeichnet.

permanenten Wechsel zwischen Vorsingen und Nachsingen – so ähnlich wie es traditionell im antiphonischen Singen üblich ist.

> Baba Marijka[171]: Beim Horo waren wir immer zwei mal zwei Mädchen. Die einen fangen an zu singen und die anderen singen ab [otpjavat]. Wir waren allein schon zehn Mädchen in unserem Haus und wir waren immer die ersten beim Horo.[172]

Improvisation als Komposition

Im Kontext der Türkenfrage wurde bereits das Lied „Turčin prez gora vărveše" [Ein Türke ging durch den Wald] erwähnt. Es handelt von einer Frau, Todora, die von einem Türken aufgefordert wird, ihr Baby zurückzulassen.[173]

> DP: Babo Marijke, dieses Lied hat so einen schweren und traurigen Text. Warum ist die Melodie so lustig? Warum ist es ein Tanzlied [na horo]. Ich finde, dass Melodie und Text nicht zusammenpassen. Vielleicht gibt es noch eine andere Melodie?
> Baba Marijka: Es wird beim Tanzen [na horo] gesungen. *(Sie singt.)* Lass uns tanzen, steht auf! *(...)* So ist das Lied, zum Tanzen, wenn es beispielsweise als Spinnstubenlied [na sedjanka] oder beim Plaudern [na muhabet] wäre, dann wäre es traurig. Aber sie haben es als tänzerisches Lied beim Horo erfunden. Die Melodie ist so.
> DP: Aber warum? Der Text und die Melodie passen nicht zusammen.
> Baba Marijka: Tun sie nicht. Lass uns eine andere Melodie ausdenken. Ich weis nicht *(sie lacht)*, ob wir sie angepasst kriegen [Ne znam dali možem da ja ojdisame]. *(Sie singt das gesamte Lied ohne Unterbrechung. Setzt nur zwei Mal an und verkürzt den Text.)*
> DP: Kanntest Du die Melodie schon von einem anderen Lied?
> BM: Nein. Ich hab sie mir gerade angepasst. [Sega si ja ojdisah.][174]

Diese Fähigkeit des Improvisierens, das einem Komponieren, bei dem ein neues Lied entsteht, gleicht – hier im Kontext der Anpassung eines Liedes an seine Funktion auf Grundlage seines Inhaltes – konnte ich mehrfach erleben. In den anderen Fällen war sie jedoch nicht ausdrücklich intendiert, sondern „aus Versehen" wurde ein bestimmter Text auf eine bekannte Melodie eines anderen Liedes angepasst. Diese Art der Improvisation scheint ein Verweis auf eine besondere Fähigkeit zu sein, die als traditionelle Form der Entstehung von „authentischer" Volksmusik in Betracht zu ziehen ist.

---

171 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

172 Feldforschung: Baba Marijka, 23.07.04. Siehe Musikbeispiel: Nr. 5 Dovečera ste da dojda (Laiengruppe).
Funktion: na horo [Tanzlied]. Vgl. die Variante mit veränderter Funktion als Spinnstubenlied [na sedjanka] Musikbeispiel: Nr. 6. Dovečera ste da dojda (Archiv der BAN, 1974).

173 Siehe Musikbeispiele: Nr. 15 und 16 Turčin prez gora vărveše (Baba Marijka). Nr. 15. Funktion: beim Gehen [na vărveška], Nr. 16. Improvisation mit veränderter Funktion: Spinnstubenlied [na sedjanka]. Text des Liedes siehe Kap. Zur Türkenfrage – Ein Gespräch mit Liedern.

174 Feldforschung: Baba Marijka, 01.09.06.

Beten und Singen

Soweit mir bekannt ist, sind alle Dorfbewohner getauft und christlich-orthodoxen Glaubens.[175] Selbst der sozialistische Bürgermeister, der gegenwärtig erneut dieses Amt einnimmt und ein überzeugter Kommunist ist (in seinem Wohnzimmer steht eine Büste von Karl Marx), wurde getauft und nimmt an den religiösen Festen teil. Alle wichtigen kirchlichen Feiertage werden begangen, wenn auch meist in bescheidenem Umfang. Die Art des Glaubens der Dorfbevölkerung richtet sich jedoch weniger nach dem strengen Kanon der Bulgarisch-Orthodoxen Kirche als nach den Traditionen. Hier vermischen sich christliche und heidnische Bräuchen und Glaubensvorstellungen. Die kanonisierten Kirchengesänge sind weniger geläufig als die Volkslieder, die bestimmte religiöse Anlässe und Themen behandeln. Die Dorfkirche ist meistens geschlossen. Sie wird nur zu besonderen Anlässen, an Feiertagen (Ostern, Weihnachten oder Heiligenfesten) oder wenn ein Priester ins Dorf kommt, wenn eine Beerdigung stattfindet oder ein anderer gewichtiger Grund besteht, aufgeschlossen und benutzt. Nur wenige der Gesänge werden noch von allen gemeinsam gesungen, meist übernimmt der Priester oder die Priestertochter Baba Pena das Singen.[176]

Dennoch beten die Menschen viel. Hierzu stehen ihnen die etwa zwölf kleinen Kapellen [Paraklise], die sich im Dorf, auf den Feldern und in den Wäldern des Dorfes befinden, zur Verfügung. Am gepflegten Zustand dieser kleinen Kirchen ist zu erkennen, dass sie häufig benutzt werden. Man bekreuzigt sich, sobald man die Kapelle sieht, geht hinein, zündet eine Kerze an und betet so lange, bis die Kerze runtergebrannt ist, denn es wäre zu gefährlich sie alleine brennen zu lassen.

Trotz ihres hohen Alters kümmern sich vor allem die Frauen der ersten Generation, z. B. Baba Marijka, um die vielen kleinen Kapellen. Sie putzen, besorgen die Kerzen in der Stadt und aktivieren Männer, sie in Stand zu halten. Ich fragte Baba Marijka, ob, wann und wie sie Kirchenlieder singt.[177] Gleich am nächsten Tag brachte sie ihr Gebetbuch mit und sang mir ein Gebet vor. Ich musste sehr lachen, als ich das Büchlein durchblätterte, denn es handelte sich um ein protestantisches Gebetbuch, das ins Bulgarische übersetzt wurde. Darauf hatte Baba Marijka natürlich nicht geachtet und geriet in Panik, denn auf Protestanten sind die meisten Orthodoxen gar nicht gut zu sprechen. Sie gelten als Häretiker, die mit dem Teufel im Bund stehen. Zu Weihnachten schenkte ich ihr dann ein orthodoxes Gebetbuch und prompt fing sie an, daraus zu singen. Ich fragte sie, woher sie die Melodie kenne und sie antwortete: „Na die denk ich mir aus. Ich war ja oft genug in der Kirche, ich weiß wie das geht und wie das klingen muss.“

175 Da in Bulgarien keine Kirchensteuer erhoben wird, sind hierzu keine aktuellen Unterlagen verfügbar.

176 Penka Nikolova Čorbanova, geb. 1930. Siehe Musikbeispiel: Nr. 14, Baba Pena spricht die Fürbitten zu Weihnachten.

177 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

Improvisation als Gedächtnispraxis

Das Wort „anpassen“ [naglasjam] ist ein Terminus, der mir während meiner Feldforschung in Dobralăk häufig für das „Sich-Zurechtlegen“ von Melodie und Text begegnet ist. Sowohl die Laiengruppe singender Großmütter zweiter Generation, als auch die Informanten der ersten Generation, z. B. Baba Marijka oder der Schäfer, haben diese Praxis beschrieben und offensichtlich auch mehrfach angewendet.[178] Einerseits passten sie Melodie und Text aneinander an, sobald sie Schwierigkeiten hatten, sich genau an ein Lied zu erinnern. Dabei kam es häufig zur Unterbrechungen des Liedflusses. Andererseits praktizierten sie „das Zurechtlegen“ auch ohne den Liedfluss zu stoppen. Dies wurde vor allem innerhalb der Variabilität der Lieder bei mehrfachem Abfragen und Aufnehmen ein und desselben Liedes sehr deutlich.

> Dr. Ivanov[179]: Meine Mutter sagte „šte go ortosam“, im Sinne von „sich etwas zurechtlegen, etwas hinbiegen“, zum Beispiel wenn sie sich ein Lied zurechtgedichtet hat oder die Melodie vergessen hat.[180]

Beim „Anpassen“ begegnen sich Verse und Melodien die in ihrem Metrorhythmus unterschiedlich strukturiert sind. Neue Texte werden alten Melodien oder umgekehrt, alte Texte neuen Melodien angepasst. Diese Art des Umgangs mit Volksmusik ist sehr verbreitet, sowohl im Sinne von Neuschöpfungen, als auch im Sinne von Variantenbildung. Dabei muss die Melodie keine unmittelbare Kopie des ursprünglichen Rhythmus oder seiner Intonation sein. Viele äußere Faktoren haben Einfluss auf die Veränderungen. Der Sänger neigt bewusst oder unbewusst dazu Teile einer ihm bekannten Melodie oder eines Textes zu reproduzieren und sie durch Anbauten zu verändern. Dieses Anpassen galt unter den Musikethnologen als Kennzeichen für „Authentizität“.[181] Die umgebauten rhythmischen Gruppen werden hierbei in so viele Längen zerteilt wie Silben vorhanden und Verselemente nötig sind. Das Metrum kann dabei erhalten bleiben. Die neuen rhythmischen Reihen können jedoch auch zur Umorganisation des Metrums führen. Permanent existiert die Möglichkeit zur Verlängerung oder Reduktion der Längenwerte der melodischen Reihe auf Kosten der benachbarten Länge. Dadurch entsteht eine innere unwesentliche Änderung im Rhythmus des Liedes, welche jedoch nicht seine Form betrifft.[182]

---

178 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924 und Kostadin Todorov Gjorgiev, geb. 1935.

179 Dr. med. Ivanov, geb. ca. 1945 in Dobralăk, arbeitete als Kardiologe in Plovdiv. Zusammen mit seiner Schwester nutzt er das Haus seiner Eltern im Dorf als Wochenendhaus und Rentensitz. Als Arzt genießt er unter den Dorfbewohnern, denen ansonsten nur sporadisch medizinische Versorgung vor Ort zur Verfügung steht, ein sehr hohes Ansehen.

180 Gespräch am 01.09.06 vor dem Bürgermeisteramt – ohne Mitschnitt.

181 Vgl. Džudžev – 1956, S. 55.

182 Vgl. Djidjev –2005, S. 66f.

Auf diese Weise können Volkslieder mit demselben Text unterschiedlichen Melodien und ebenso unterschiedlichen Funktionen angepasst werden.[183] Ebenso können neue Volkslieder entstehen, die als Basis Melodien oder Texte anderer Lieder benutzen.

Variabilität: Lesen ./. Ablesen

Das von mir initiierte Experiment bestand aus der musikalischen Begegnung zwischen den zwei unterschiedlichen Generationen von Großmüttern. Ich lud Baba Marijka und Wetti zusammen zum Singen ein.[184] Wetti wollte einige alte Lieder, deren Texte sie aus dem bereits erwähnten Buch über das Dorf Dobralăk kannte, von Baba Marijka lernen bzw. hören und ich wollte die Art der Begegnung beobachten. Als Hilfsmedium benutzten sie daher das Buch.[185]

Weder Baba Marijka noch Wetti – und das gilt für fast alle Dorfbewohner – können Noten lesen. Aber sie können die Texte der Lieder lesen. Daher ist es unerheblich, dass in dem Buch nur die Texte und keine Noten enthalten sind. Selbst Baba Marijka forderte mich, wenn ihr der Text zu einem Lied nicht einfiel, auf: „Schau doch mal, ob es im Buch steht.“. Beide Sängerinnen schauten also in das Buch und versuchten das Lied zu singen. Es wollte nicht klappen. Obwohl Baba Marijka ihre Brille aufgesetzt hatte, veränderte sich ständig der Text. Es kamen Strophen dazu, andere wurden verändert. Immer mehr erinnerte sie sich, wie es „richtig“ zu singen ist. So entstand ein völlig veränderter Text als dieser, der im Buch stand. Wetti musste sich während des Singens an die ältere Baba und ihre Variantenbildungen anpassen. Nach mehrmaligem Singen, wobei sich die textlichen und melodischen Parameter jedes Mal, wenn auch nur geringfügig veränderten, klappte es. Baba Marijka – überzeugt von ihrer nun letztendlich richtig erinnerten Vortragsweise – schimpfte auf den Autor des Buches und vor allem auf seine Informantin (Dimitrova[186]), die sich „irgendwas ausgedacht hätten“.[187] Ich kannte das selbe Lied bereits von Jovčev (dem Schäfer) in einer weiteren Variante.

183 Siehe Musikbeispiele: Nr. 5 und 6 Dovečera šte da dojda. Nr. 5 (Laiengruppe), Funktion: na horo [Tanzlied]. Nr. 6 (Archiv der BAN, 1974), Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied].
Siehe auch Musikbeispiele: Nr. 15 und 16 Turčin prez gora vărveše (Baba Marijka). Nr. 15. Funktion: beim Gehen [na vărveška], Nr. 16. Improvisation mit veränderter Funktion: Spinnstubenlied [na sedjanka].

184 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924 und Violeta Dimitrova Vasileva, geb. 1946.

185 Vgl. Panajotov – ohne Jahr (1994/95).

186 Ivanka Grozdanova Dimitrova, geb. 1926 – 2004.

187 Siehe Musikbeispiel: Nr. 9 Dojčo šileta paseše (Baba Marijka und Wetti).

Abb. 17: Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka) und Violeta Dimitrova Vasileva (Wetti) singen gemeinsam „aus dem Buch“

Richtig und Falsch

Eines Tages sang ich Baba Marijka das Lied „Dojčo šileta paseše“ vor. Ich hatte es bisher nur vom Schäfer (Jovčev) gehört und es mir durch das Mitsingen mit meiner Feldaufnahme beigebracht.[188] Es handelt sich um ein langsames mensurfreies Lied mit vielen Verzierungen. Sie sollte beurteilen, ob ich es „richtig“ singe. Baba Marijka schlug die Hände über dem Kopf zusammen:

> Baba Marijka: Nein, das ist eine falsche Verzierung, so singt man das in der Gegend um Smoljan, das hat sich der Jovčev von Rumen Rodopski abgeguckt. Wir hier machen diese Verzierung anders.[189]

188 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924 und Kostadin Todorov Gjorgiev, geb. 1935; Siehe Musikbeispiele: Nr. 8 und 9 Dojčo šileta paseše (Jovčev und Baba Marijka): *Funktion: Spinnstubenlied [na sedjanka] oder beim Plaudern [na muhabet] (oder beim Weiden der Schafe); Anmerkung: Die beiden Interpretationen sind ein Beispiel für musikalische und textliche Veränderungen beim Singen „authentischer Folklore“.*

189 Feldforschung: Baba Marijka, 17.11.04. Smolensko ist die Gegend um die Stadt Smoljan, die auch in der Rhodopenregion liegt. Rumen Rodopski ist ein berühmter bulgarischer

Und sie brachte mir die „richtige“ Variante bei.[190] Der Schäfer hatte jedoch bereits eine andere Geschichte zur Herkunft dieses Liedes und zu seiner „richtigen“ Variante erzählt.

Abb. 18: Kostadin Todorov Gjogiev (Jovčev – der Schäfer) singt und spielt Flöte

> Jovčev: Ich kenne das Lied noch aus meiner Kindheit. Ich war noch sehr klein, damals war alles noch Privatbesitz, also es waren Erntehelfer aus den oberen Dörfern bei Smoljan gekommen, Pomaken. Die haben geheiratet und haben bei der Hochzeit dieses Lied gesungen. ... Ja, die Jugendjahre ... als ich noch jung war hab ich es mir gemerkt und kenn es immer noch. Es ist ein altes Lied – hab ich nie im Radio gehört. Das ist so ein bewegendes Lied. Sie stirbt jung und denkt selbst im Tod an die Kinder. Dieses Bild ... sie lässt die Kinder alleine und obwohl sie unter der Erde ist, ist es ihr traurig um sie. Die Liebe zu dem Kind wird hier weitergetragen. So ist es ... das Leben ist unbeschreibbar.“[191]

Die Beurteilung ob eine bestimmte Variante eines Liedes „richtig“ oder „falsch“ ist, erfordert ein gewisses Selbstbewusstsein vom Informanten. Dieses wird sowohl aus

---

Volksliedsänger, der nach Amerika ausgewandert ist. Es gibt viele Einspielungen auf Tonträger von ihm und seine Interpretationen werden in Rundfunk und Fernsehen gesendet.

190 Siehe Musikbeispiel: Nr. 9 Dojčo šileta paseše (Baba Marijka und Wetti).

191 Feldforschung: Kostadin Todorov Gjorgiev (Jovčev), 07.10.2003.

der Selbsteinschätzung als auch durch die Fremdeinschätzung des Einzelnen innerhalb seines Dorf genährt. Ausschlaggebend ist seine Rolle als „authentischer Traditionsträger". Häufig wird daher das Wissen und die Meinung der Traditionsträger der ältesten Generation als Maßstab akzeptiert.

Innerhalb der zweiten Generation, wie beispielsweise im Kreis der „Laiengruppe", gelten ebenfalls Alter, Erfahrungen im Dorf aber auch eine gewisse Intelligenz und ein Durchsetzungsvermögen in der Gruppe als Maßstab für die richtige Variante. Häufig wird hier jedoch das Kriterium des „richtigen", im Sinne von „authentischen" Singens auch zu Gunsten des modernisierten Geschmacks aufgegeben. So wurde beispielsweise der Hinweis, dass das Singen in Terzen ja nicht unbedingt typisch für die Musik aus Dobralăk sei, durch das Argument, das es so schöner klinge, beiseite geschoben.[192] Bei Liedern, zu denen mehrere Textvarianten bekannt sind, dient die verschriftlichte Version im Buch von Panajotov als Korrektiv.[193]

Musikalische Situationen: Feste und Rituale

Das Leben der Dorfbewohner in Dobralăk wird zwar im bescheideneren Ausmaß, aber dennoch erneut durch die Jahreszeiten und die nach dem agrarischen Zyklus zu verrichtende Arbeit bestimmt. Einige auf den Ertrag der Ernte ausgerichtete Rituale haben nicht lediglich überlebt, sondern erneut an Bedeutung gewonnen. Sie zählen zu den Festtagssituationen, wie beispielsweise die Rituale Babinden und Pus. Ebenso wie den zahlreichen kirchlichen Feste [Săbori] einschließlich des Dorfsăbor, ist ihnen ein bestimmter Tag im Jahr vorbehalten, so dass sie sich in den alljährlichen Festtagskalender einreihen. Ein Opferfest – Kurban – kann häufiger im Jahr stattfinden, so beispielsweise in Kombination mit den Săbori oder bei Bedarf, z.B. wenn ein Unheil abgewendet werden muss. Auch wenn ein Unglück überstanden wurde kann an dem Jahrestag ein Dankeskurban stattfinden.

Im Alltag ist das gemeinsame Singen und Musizieren nur noch relativ selten zu erleben. Selbst wenn es sich um Situationen handelt, die in der Vergangenheit alltäglich durch Musik begleitet waren, wie beispielsweise das Singen in der Kneipe, finden diese gegenwärtig in außergewöhnlicher Festtagsstimmung statt. Sie sind als ein spontaner Ausbruch aus dem Alltag zu erleben. Zu diesen heute als Fest erlebbaren Situationen zählt beispielsweise das Empfangen von Gästen aus den Nachbardörfern.

---

192 Feldforschung: Laiengruppe, 28.04.04.

193 Siehe Musikbeispiel: Nr. 5 Dovečera ste da dojda (Laiengruppe). *Feldforschung (28.5.04) Radka: Ich kenn es anders „Коемо любе избяга, косата ще му одержим. [Wessen Liebste wegläuft, dem werden wir die Haare abschneiden.]" Aber lasst es uns singen, wie es im Buch steht.* Vgl. Panajotov – o. J. (1994/95).

Singen in der Kneipe

Das Singen in der Kneipe ist auf Grund der permanenten Berieselung durch Tonträger und Radio quasi unmöglich geworden. Man hört dort vor allem CDs mit Hochzeitsorchestern, bearbeitete Volksmusik, Čalga und Radio Plovdiv. Nur zu besonderen Anlässen und bei konkret begründeter Aufforderung wird die Musik ausgeschaltet. Es bedarf somit der vorherigen Initiative und Aktion, um den Wirt zu überzeugen, den auditiv besetzten Klangraum frei zu machen. Dies geschieht äußerst selten, doch wenn es geschieht, dann ist es eine sehr beeindruckende musikalische Situation. Beispielsweise kamen die Brüder Petjo und Borjo mit einer Trommel in die Kneipe, die sie unter den Sachen ihres Vaters gefunden hatten.[194] Eigentlich gehören sie nicht zur Dorfbevölkerung, denn sie leben mit ihren Familien in der Stadt, doch da ihr Vater nach einem Schlaganfall auf Hilfe angewiesen ist, sind sie häufig im Dorf. Nach einigen Gläschen Schnaps fingen sie an zu trommeln und zu singen, die Kneipe füllte sich mit singenden und tanzenden Dorfbewohnern, der Schäfer kam mit seiner Flöte und es wurde ein langer Abend mit ausgesprochen vielen rhodopischen Liedern, die als „die unsrigen“ bezeichnet wurden.

Gäste aus dem Nachbardorf Javrovo

Für den Abend des 23.08.2003 war ein Konzert der Folkloregruppe aus dem Nachbardorf Javrovo über das Megafon des Bürgermeisters angekündigt worden und viele Leute hatten sich schon Stunden vorher auf dem Dorfplatz versammelt, um auf die Gäste zu warten. Die offizielle Veranstaltung begann um 20.00 Uhr mit einer Ansprache des Kulturhausdirektors aus Javrovo, natürlich im Konzertsaal des dobralăker Kulturhauses [Čitalište]. Er beschwerte sich, dass zu der 80-Jahrfeier des dortigen Kulturhauses niemand aus Dobralăk gekommen sei und darum würde nun der „Berg zum Propheten“ kommen. Die Frauen und Männer aus Javrovo hatten sich in ihre alten Trachten gekleidet, der Leiter des Ensembles, Georgi Čačev, stellte sich mit seinem Akkordeon vor die Gruppe und stampfte voller Begeisterung zu jedem Lied den Takt mit dem Fuß mit. Der Zuschauerraum war überfüllt. Das Konzert dauerte über zwei Stunden, es wurde sowohl chorisch gesungen als auch solistisch, es wurde rezitiert und vorgelesen. Schließlich endete es mit einer humoristischen Nummer zweier alter Herren, die als Frauen verkleidet das Horo tanzten. Nach den Dankesworten des Bürgermeisters, der seine Leute aus Dobralăk dazu aufrief, auch wieder eine Folkloregruppe zu organisieren, gingen alle in die Dorfkneipe. Es gab Essen und Trinken, der Schäfer aus Dobralăk, Jovčev, holte seine Blockflöte heraus und begann zu spielen.[195] Der Akkordeonist schnappte sich sein Instrument, ein anderer einen Tăpan (Trommel), Jovčev

194 Petăr Angelov Lazarov, geb. 1949 und Boris Angelov Lazarov, geb. 1951.

195 Kostadin Todorov Gjorgiev (Jovčev).

spielte dazu auf seiner Flöte und alle anderen sangen und tanzten bis in die späte Nacht. Fröhlich wurden die Gäste in den Krankenwagen des Dorfes verfrachtet, ein alter Barkas, in dem auf abenteuerliche Weise über 20 Leute Platz fanden. Doch auch als die Gäste fort waren, konnte man in Dobralăk nicht aufhören zu singen und zu tanzen.

Kurban – ein Opferfest

Gegen Hagel und gegen alles Böse, für Gesundheit, für eine gute Ernte und Fruchtbarkeit veranstalten die Menschen aus Dobralăk Opferfeste [Kurban]. Baba Marijka kümmert sich jedes Jahr um die Organisation.[196] Es wird ein Lamm gekauft, geschlachtet und eine Suppe in großen Töpfen auf einem Feuer vor der Kirche gekocht. Der Priester kommt und liest das Gebet und dann bekommt jeder einen Eimer oder ein Schüsselchen voll Suppe mit nach Hause. Bei dieser Gelegenheit werden auch einige Lieder gesungen und Horo getanzt, vor der Kirche, vor den großen Suppentöpfen und immer rund herum um die Eimerchen.

Abb. 19: Kurban

196 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

Babinden – der Tag der Großmutter (Hebemutter)

Am 8.1. wurde Babinden, der Tag der Großmutter bzw. der Hebemutter, die den Frauen half, ihre Kinder auf die Welt zu bringen, gefeiert. Zu sozialistischen Zeiten wurde dieser Feiertag zum „Tag der Geburtshilfe“ erklärt.[197] Auch in Dobralăk wird dieser Feiertag noch begangen. Alle treffen sich in der Kneipe, essen und trinken zusammen und vollziehen das Ritual der Ehrung, nur das hier nicht irgendeine Baba, sondern der Doktor (Dr. Ivanov) geehrt wird. Er wird in die Luft gehoben, es werden ihm die Hände gewaschen, er wird beschenkt und besungen.

Pus – so wird in Dobralăk der Karneval genannt.

> Kjufata[198]: „Pus“ macht man im Winter, am Sonntag wenn die Fastenzeit vor Ostern beginnt. Das ist gegen Ungeziefer und damit das Jahr fruchtbar wird. In einem Jahr, das war zu sozialistischen Zeiten, so in den 60ern, haben die Menschen hier keinen Pus gemacht und dann kamen die Viecher – kleine schwarze Käfer. Die Felder waren voll davon. Dann wurde der Pus im Sommer nachgeholt und seitdem machen wir es jedes Jahr ohne Ausnahme.

Ich konnte den Pus mehrfach erleben. Die Männer kamen verkleidet zu meinem Haus um Fruchtbarkeit und Gesundheit zu beschwören und wurden bewirtet und beschenkt. Es wurde gesungen und getanzt. Die Lieder sind nicht speziell an diesen Anlass und seine Funktion gebunden.

Abb. 20: Pus (Karneval)

197 Vgl. Zacharieva – 2000, S. 5-24.

198 Kostadin Kostadinov Nikolov, geb. 1939.

Kjufata: Die Männer – 15 bis 20 Männer – verkleiden sich. Das ist sehr lustig, aber früher war es noch lustiger, es hängt ja von den Menschen ab. Es gibt eine Braut und einen Bräutigam, eine Zigeunerin und einen Zigeuner – schwarz bemalt – mit einer Puppe und die Zigeunerin gibt der Puppe die Brust, einen Popen – der trinkt am meisten und erfindet lustige Gebete und Segenssprüche, einen Bürgermeister, eine Lazarka[199], einen Doktor, einer führt den Esel, einer sammelt die Eier, einer die Kartoffeln, ein anderer Bohnen, Schnaps, Geld ... Früher wurde dann alles verteilt, für Waisenkinder und für die Armen, heute behalten sie alles für sich und betrügen sich auch noch dabei. Die Zeiten haben sich geändert, aber betrinken und prügeln tun sie sich immer noch. Sie gehen von Haus zu Haus und machen Scherze. Alle versuchen die Braut zu stehlen und die anderen fangen denjenigen und beschlagen ihm mit einer dicken Keule die Füße, wie einem Pferd mit der Keule `bum´ auf die Fußsohlen.[200]

Săbori – Große Feste zu besonderen Anlässen

Die großen Feste, die Săbori genannt werden, waren meistens mit Kirchenfeiertagen und den rituellen Orten, die zu dem entsprechenden Feiertag gehören, verbunden.

Baba Marijka[201]: Vor dem 9. September [1944] gab es unglaublich viele! Beim Hl. Elias, beim Hl. Georg, der große Săbor in Bačkovo und im Kloster von Bjala Čerkva.

Einige dieser Săbori werden auch heute noch gefeiert, jedoch weitaus bescheidener. Die Heiligen werden an ihrem Feiertag in der ihnen gestifteten Kirche, in der Kapelle [Paraklis] oder in dem Kloster besucht. An diesem Ort findet dann ein Gottesdienst, eine Wasserweihe und manchmal ein Kurban [Opferfest] statt. Die Menschen essen und trinken, singen Lieder und tanzen.[202]

Besonders beliebt ist in Dobralăk der Heilige Georg, dessen Săbor am 6. Mai begannen wird und dessen Kapelle [Paraklis], die gleich über dem Dorf liegt, besonders eifrig gepflegt wird. Sein Feiertag fällt zusammen mit dem Frühlingserwachen. Die Lieder zu diesem Fest gehören zu den Frühlingsritualen, die einerseits die Wiedergeburt der Natur und andererseits den Schutz der Aussaht und den Reichtum der Ernte beschwören.[203] Am 6.5.2004 trafen sich ca. 50 Leute aus Dobralăk

199 Ein junges Mädchen, aus dem Initiationsritual „Lazaruvane“.

200 Feldforschung: Kjufata, 20.12.04.

201 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

202 Siehe auch Kap. 7.5. Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals

203 Dem Glauben der Dorfbevölkerung nach bietet der Heilige Georg, der Drachentöter, Schutz vor Naturereignissen. Seiner christlichen Vita nach war er ein Märtyrer und hat keinerlei Drachen getötet. Da nun in der bulgarischen Mythologie der Drache ein ambivalentes Wesen ist und als Beschützer vor Naturkatastrophen, vor Blitz und Donner, Hagel und Wirbelwinden und Hüter des Wassers gilt, werden nachdem der Hl. Georg den Drachen tötet, seine Schutzfunktionen auf ihn übertragen. Somit findet eine Refolklorisierung des Heiligen durch den agrarischen Kontext statt. Christliche Kultur und Volksglauben überlagern sich.

mit selbst gebackenen Broten und anderen Köstlichkeiten bei der Kapelle des Hl. Georg. Alles war festlich vorbereitet und geschmückt, sogar die Esel. Ein Priester kam, vollzog den Gottesdienst und die Wasserweihe an der dort entspringenden Quelle und segnete die Gerichte, die auf Decken auf der Wiese ausgelegt wurden. Danach wurde das Essen an jeden Anwesenden verteilt. Sie setzten sich auf die bunten Decken und redeten, sangen und tanzten. Es wurden einige Volkslieder aus Dobralăk über den Heiligen Georg gesungen. Aber vor allem sangen die Anwesenden viele Frühlingslieder über das Erwachen der Natur, die „schon immer“ zu diesem Feiertag gesungen wurden.[204]

Abb. 21: Der Săbor am Tag des Heiligen Georg bei der Kapelle [Paraklis]

Ähnlich verlief der Feiertag des Hl. Elias, am 20.07.2004, nur das die ihm geweihte Kapelle, bei der gefeiert wurde, auf dem gleichnamigen Berg Sv. Elias liegt und dieser nur nach einem etwa zwei Stunden dauernden Fußmarsch durch den Wald erreicht werden kann. Daher nahmen diesmal nur etwa 25 Leute teil und es kam auch kein Priester in den Wald.

204 Siehe Musikbeispiel: Nr. 20 und 21 Listna sa gora (Baba Marijka und Archiv der BAN, 1975)

Abb. 22: Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“

Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“

Einige Aussiedler gründeten 1955 in Plovdiv ein Initiativkomitee, das jährliche Treffen der nun in der Stadt lebenden Dorfbevölkerung in Plovdiv organisierte.

> Dimitar Nikolov: Wir haben beschlossen Dobralăktreffen in Plovdiv zu veranstalten, damit die Leute sich auch in der Stadt wiedersehen. Es waren große Treffen in Kulturhäusern oder im Kino „Trakija“. Die Treffen wurden immer größer. Wir haben Musiker und Leute vom Theater engagiert und dann selbst gesungen und getanzt und Essen haben wir auch organisiert. Über 200 Leute kamen immer zusammen. Sie haben sich vorher Eintrittskarten gekauft und davon haben wir alles bezahlt. 1959 haben wir dann angefangen diesen Săbor in Dobralăk zu veranstalten, damit auch die Dobralăker Aussiedler aus den Nachbardörfern kommen. „Dobralăk singt und tanzt“ haben wir ihn genannt und seitdem findet er jedes Jahr so am ersten oder zweiten Juliwochenende statt.[205]

Bei den Dorffesten, die ich erleben konnte, haben die Dorfbewohner nicht mehr selbst gesungen. Das Musizieren wurde einem etablierten „Hochzeitsorchester“ anvertraut. In Dobralăk spielt meistens das „Orchester Marica“ auf, deren Leiter, Akkordeonist und Sänger Marin Nikolov, aus Dobralăk ist.[206] Die Dorfbevölkerung und die zahlreichen Verwandten und Gäste aus den Städten und den umliegenden Dörfern tanzen, essen und trinken. 2004 wurde das Fest durch die Einweihung eines Gedenksteins für die in den Kriegen getöteten Helden aus Dobralăk eröffnet, der von einem nach Amerika ausgewanderten Dobralăker gestiftet wurde. Zu diesem Anlass hatten einige Frauen der Laiengruppe für authentische Folklore des Dorfes ihre Trachten angezogen und ein Musikprogramm vorbereitet. Nach Ansprachen durch den Bürgermeister und der Weihung des Denkmals und des Festes durch den Priester begann das Orchester Marica zu spielen. Sie spielten mehr als

205 Feldforschung: Dimitar Kostadin Nikolov, 29.08.06.

206 Siehe auch Kap. 7.3.2 Lehrer und Unterrichtsmethoden für Folklore.

zwölf Stunden ohne Pause bis ca. zwei Uhr in der Nacht und ebenso lange wand sich ohne Unterlass das Horo auf dem Dorfplatz vor dem neuen Denkmal.

Auswärtige Săbori

Das Wandern bzw. Reisen zu Săbori, die in anderen Ortschaften oder Klöstern gefeiert werden, gehört zu den alten Traditionen, von denen mir vor allem Baba Marijka voller Begeisterung erzählte.

> Baba Marijka[207]: Am Feiertag der Heiligen Gottesmutter, früher war das der 15. September (jetzt der 15. August), sind wir zu Fuß zum Bačkovo Kloster gelaufen. Das ist ja nicht weit von hier vier - fünf Stunden. Wir waren alle wunderschön angezogen und geschmückt, hatten die Esel beladen und geschmückt mit gewebten Läufern, Essen, Trinken, Blumen und Kerzen. Auf dem Hinweg haben wir nicht gesungen, aber auf dem Rückweg. Es gibt spezielle Lieder auf dem Weg [na vărveška].[208] Sie sangen, diese Männer und Frauen, sie sangen – das der Wald hallte. Und der Pope kam uns aus dem Dorf entgegen, um uns zu empfangen und bespritzte uns mit Weihwasser. Und wie der Pope erst singen konnte ...[209]

Teilweise werden auch heute noch ähnliche Ausflüge organisiert. So bestellte der Bürgermeister einen Bus, damit die Gesangsgruppe und einige weitere Dorfbewohner zu dem Săbor nach Kuklen fahren konnten. Das Kloster von Kuklen, bei dem das Fest jeweils am 1. Juli, dem Feiertag der Heiligen Kozma und Damian, stattfindet, wurde im 11. Jahrhundert bei einer Heilquelle erbaut und gilt als Pilgerstätte.[210] Der Săbor beim Kloster wurde mit einem Musizierwettstreit verknüpft. Darum hatten die Gäste aus Dobralăk ein Konzertprogramm mit Liedern vorbereitet, ebenso wie ihre Nachbarn aus Javrovo. Jede Gruppe durfte 15 Minuten lang ihre Lieder vortragen.

Ähnliche Fahrten wurden von Dobralăk aus auch zu den Săbori anderer Nachbardörfer organisiert. Für die Dorfbevölkerung sind diese Feste eine sehr willkommene und beliebte Ablenkung und ein Ausbruch aus ihrem bescheidenen Lebensalltag.

---

207 Marija Kostadinova Filipova, geb. 1924.

208 Siehe Musikbeispiel: Nr. 2 Vărbo Vărbice (Baba Marijka) und Nr. 15 Turčin prez gora (Baba Marijka).

209 Feldforschung: Baba Marijka, 01.09.06.

210 Als Erbauer des Klosters gelten die Brüder Bakurjani, die zusammen mit dem großen Bačkovo-Kloster zahlreiche weitere Kirchen, Klöster und Gasthäuser erbauen ließen. Vgl. Kisjow – 1993, S. 5.

3 „Authentizität“ als kulturtechnischer Begriff der Wissenschaft

Der Begriff der „Authentizität“ gelangte in Bulgarien über die Ethnologie, vor allem über die literarische und musikwissenschaftliche Rezeption von Volksliedern, an die Oberfläche von Geschichte und Gegenwart. Die literarische und musikalische Entwicklung sind in diesem Kontext durchaus vergleichbar.[211] Die Musikwissenschaft benutzt den Begriff „authentische Musik“ zu definitorischen Zwecken. Sie definiert nicht nur den Begriff – unter Berücksichtigung der funktionalen Äquivalente – sondern auch die Eigenschaften und die Funktion dieser Musik. Die Funktion des Authentizitätsbegriffs korreliert hierbei mit der gesellschaftspolitischen Aufgabe der Wissenschaftler. Sie müssen den Echtheitsnachweis erbringen, damit Musik als „authentische bulgarische Musik“ ein nationaler Wert zugesprochen werden kann. Die Bezeichnung „authentisch“ ist im musikwissenschaftlichen Kontext auf pragmatische Weise an die Definition von Volksmusik gebunden. Die bulgarischen Musikwissenschaftler benutzen den Begriff „authentisch“ ausschließlich für Volksmusik aus dem traditionellen dörflichen Kontext.

3.1 „Authentizität“ als musikalischer Gattungsbegriff

„Authentische bulgarische Musik“ dient im strengen musikethnologischen Diskus als Gattungsbegriff. Geläufige Synonyme für „authentische bulgarische Volksmusik“ sind „Quellenfolklore“ [izvoren folklor] oder „Dorffolklore“ [selski folklor]. Bartók benutzt hierfür den Terminus „Bauernmusik“:[212] Die innerhalb der Wissenschaft anerkannten Kriterien für „authentische Musik“ können zur Erklärung und zum Vergleich von konkreten musikalischen Phänomenen herangezogen werden. Sie bilden jedoch weder eine Wahrheit noch eine Definition bzw. eine Formel für „Authentizität“ im Sinne von „Was ist authentisch?“. Vielmehr geht es um Etikettierungen im Sinne von „Was soll als authentisch bezeichnet werden?“.

Dennoch, Authentizitätskonzepte operieren häufig an der Schnittstelle zu einer objektiven Wirklichkeit. Instinktiv wird der Begriff „Authentizität“ in seiner konnotativen Bedeutung von „echt“ oder „wirklich“ benutzt. Den bulgarischen Musikethnologen geht es aber vor allem um die Setzung des Begriffs „authentisch“ nach festgelegten Kriterien. Sie sind Beobachter, die beurteilen. Ihr Objekt ist Musik. Auf Grund der von ihnen gesetzten ontologischen Differenz zwischen Wesen und Erscheinung wird den musikalischen Phänomenen „Authentizität“ bzw. „Inauthentizität“ zugesprochen. Die Wissenschaftler sind daher von vornherein gezwungen,

211 Vgl. zur Literatur Gačev – 1979.

212 Vgl. Bartók – 1972 (1920), S. 155-163.

eine objektive Wirklichkeit als selbstverständlich vorauszusetzen. Die Richtigkeit ihres Blickwinkels wird nicht durch psychologische oder philosophische Wahrnehmungstheorien begründet, sondern sie urteilen anhand ihrer historisierenden Sammlung von Merkmalen und den ethnologischen Befunden zum Fortleben von Musik in ihrer traditionellen Erscheinungsform. Ihr Authentizitätsbegriff kann somit nicht anders als zeitlich linear sein. Die Konsequenz daraus ist folgende Prämisse: Je älter eine Musik ist, desto „authentischer“ ist sie und je mehr Zeit vergeht, desto mehr geht an „ursprünglicher Authentizität“ verloren. Die Quelle des „Authentischen“ wird immer in Bezug zur Vergangenheit gesucht. Daher operieren die wissenschaftlichen Methoden hauptsächlich mit dem temporären Zugang zu diesen Quellen. Diese „authentische“ und möglichst alte Quelle ist die Grundlage zur Unterscheidung „authentisch“ / „inauthentisch“.

Die rein positive Konnotation des Begriffs führt dazu, dass die Negation auch im wissenschaftlichen Kontext nicht benutzt wird, sondern die Art der „Inauthentizität“ durch spezifizierende Adjektive beschrieben wird. Der Begriff „inauthentische Folklore“ taucht nirgends auf. Sie wird als „bearbeitete Folklore“ und häufig auch einfach als „Volksmusik“ [narodna muzika] bezeichnet.

„Authentizität“ als Spezialistenwissen: Allein das Wissen um den Begriff und seine Definition beinhaltet nicht die Fähigkeit, die Vielzahl von Musiken in ihrer komplexen Erscheinungsform und in ihrer „Authentizität“ zu beurteilen. Häufig kommt es selbst in wissenschaftlichen Fachkreisen zu einer diffusen Anwendung des Begriffs im Sinne der Umgangssprache, z. B. indem er über Personen – „authentisch erzählende Traditionsträger“, „authentisch Singende“ – letztendlich auf „authentische Musik“ übertragen wird. Die Macht zur Klassifikation bleibt darum letztendlich den Spezialisten der bulgarischen Musikethnologie vorenthalten. Die Valenz der Spezialisten ist im höchsten Grade von ihrer personellen und ideellen Zugehörigkeit zur Institution, welche die Definition von „authentischer Musik“ verwaltet, abhängig. Diese Zugehörigkeit setzt eine intensive und fundierte Kenntnis der Materie und die Anerkennung durch das Kollegium und weitere Spezialisten voraus.

Diese Spezialisten setzten definitorisch, mit phänologischer wissenschaftlicher Begründung, funktionale Zeichen, die eine pragmatische Anwendung des Begriffs „Authentizität“ ermöglichen. Sie sichern durch ihre Arbeit – Forschen, Sammeln, Bearbeiten und Systematisieren sowie Speichern und Veröffentlichen – die spezifisch wissenschaftliche Existenzform von „authentischer Musik“ in der objektiven Wirklichkeit. Als Beobachter definierten sie die ontologische Existenz „authentischer bulgarischer Musik“ und transformieren sie gleichzeitig, indem sie diese fixieren. Ihr Archiv sichert den Korpus an „authentischen Werken“ des Volkes. Dabei werden dynamische zu statischen Informationen. Die Funktion des Begriffs „authentisch“ ist im Kreis der Musikethnologen strikt auf die Bezeichnung einer musikalischen Gattung mit festgelegten Kriterien eingegrenzt. Die innermusika-

lischen „authentischen“ Parameter sind regional definiert und durch zahlreiche archivierte Belege abgesichert. Innerhalb ihres wissenschaftlich methodologischen Zugangs zur Klassifikation und Erforschung von Musik stellt das Archiv den Spezialisten das nötige Material für ihre vergleichenden Studien zur Verfügung. Es dient ihnen als Mittel und Kontrollinstanz zur „Authentifizierung“ von Musik.

> *„Er [der Herausgeber] glaubt augenscheinlich, die ungarischen Bauernmusik-Forscher arbeiten ohne jedes kritische Urteil; sobald ein Bauer den Mund öffnet, betrachteten sie das Ergebnis als eine heilige Offenbarung. Dies trifft keineswegs zu! Solange wir für die Erscheinung nur einen Beleg oder nur einige Belege besitzen, müssen wir diese als nicht authentisch bezeichnen. Liegen indessen zahlreiche ... Belege vor, so müssen wir die Erscheinung als authentisch betrachten.“*[213]

Innerhalb des Musikfolkloristischen Archivs der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften wird eine Typologie mit 15 Kategorien für Volksmusik verwendet. Der wichtigste Typ, weil ihm über 90 % der insgesamt ca. 250.000 gesammelten Musiken zugeordnet werden können, heißt „authentisch“. Die Titel der anderen 14 Kategorien beschreiben hauptsächlich eine Beziehungsrelationen zum „Authentischen“, beispielsweise „neues Volkslied“, „Bearbeitung“, „Soldatenlied nach einer Volksmelodie“ oder „Volkslied mit Text von einem Poeten“ ... [214] Die Zuordnung einer Musikeinheit entsprechend dieser Gattungstypologie erfolgt hauptsächlich anhand konkreter musikalischer Merkmale. Diese Merkmale schließen auch den Kontext ein, in dem die zu archivierende Musik traditionell vollzogen wird. Die Beschreibung der Kontexte wurde sowohl von Wissenschaftlern als auch von Traditionsträgern beigefügt. In beiden Fällen bleibt der musikalische Kontext ein Metatext, der die Funktion der Musik beschreibt und daher ebenso wichtig ist, wie die innermusikalischen Merkmale. Beides zusammen ist ausschlaggebend für die Definition von „authentischer Musik“.

Die gattungsspezifische Definition berücksichtigt also sowohl innermusikalische als auch kontextuelle Merkmale. Dabei wird „authentische Volksmusik“ ausschließlich im Kontext der folkloristischen Traditionen betrachtet. Hierbei gilt Folklore als ganzheitliches Konzept, in dem musikalische Äußerungen einen bestimmten und hochwertigen Platz einnehmen. Diese Einstellung spiegelt sich sowohl in der Struktur der Institutionen als auch in der Systematisierung des musikalischen Materials durch die Wissenschaftler wider.

Ein Hauptmerkmal der Unterscheidung „Authentizität“ / „Inauthentizität“ ist die Richtschnur Dorf versus Stadt. Im dörflichen Kontext konnten die Wissenschaftler eine gewisse Beständigkeit „musikalischer Authentizität“ nachweisen. Im

---

213 Bartók – 1931, S. 13.

214 Siehe Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine, 1. Musikalische Klassifikation und 2. Thematik.

Gegensatz dazu wurde im urbanen Raum die gegenteilige Strömung festgestellt, denn das Musikleben der Städte ist vor allem durch die Aneignung von fremden Musiken gekennzeichnet.

3.1.1 Gattungen (theoretisch)

Die Bezeichnung bestimmter musikalischer Phänomene findet auf der pragmatischen Ebene statt. So ist es eine Voraussetzung für wissenschaftliches Arbeiten, Begriffe zur Bezeichnung diverser Musik festzulegen und deren Kriterien zu benennen. Hinter dem Terminus „Gattung(en)“ steht ein komplexes System. Es enthält ein Bedingungsgefüge und ist dynamisch. Das Zusammenspiel zahlreicher Merkmale, die in charakteristischer Merkmalsverteilung zueinander stehen, ermöglicht die Typologisierung von Musik zu bestimmten Gattung. Jede Gattung setzt sich aus diversen Merkmalen anderer Gattungen zusammen, so dass vor allem die Zusammensetzung der Merkmalskomplexe als prägend gilt. Die Merkmale sind sowohl innermusikalisch als auch formal. Ebenso können Merkmale des sozialen und funktionalen Bezugs von Bedeutung sein. Ein Klassifikationssystem kann Musik „thematisch-systematisch“, „chronologisch“, „örtlich“ oder „ästhetisch“ untergliedern.

Die Voraussetzung für eine Klassifikation ist das Bilden von analytischen Werturteilen. Ausschließlich die Bewertung als Kontextualisierung lässt eine komplexe Oberfläche möglicher Klassifikationsmerkmale entstehen.[215] Zum System des Bedingungsgefüges bei der Zuordnung von Musik zu Gattungen zählen produktionsbezogene Elemente (Systemcharakter der Gattungen, Gattungsentwicklung, Ontologie, Ästhetik und Struktur) und rezeptionsbezogene Elemente (Ideologie, Ökonomie und Soziologie). Es können Musikstücke, aber auch Teilelemente von Musik wie Skalen, Rhythmen, Formen, Besetzung, Instrumente und Gesangsweisen zu einer Gattung zusammengefasst werden.[216] Komponisten und Interpreten, Ensembles usw. wird meist eine im Vorfeld festgelegte Zugehörigkeit zu einer Musikgattung zugesprochen. Das gilt beispielsweise für die professionellen bulgarischen „Ensembles für Volksmusik“: Selbst wenn sie Jazz oder Kirchenmusik singen, bleiben sie der Gattung „Volksmusik“ zugeordnet.[217]

Häufig kommt es auf Grund der gemeinsamen Präsenz im Musikleben zur Vermengung von Kriterien und Blickwinkeln.[218] Der Blickwinkel der Produzenten, Rezipienten oder Beobachter muss verschiedene Musiken und deren Gattungskonventionen in verschiedenen Epochen gleichzeitig berücksichtigen.[219] Gattungs-

215 Vgl. Adler – 1919, S. 19.
216 Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme authentischer bulgarischer Musik.
217 Siehe Kap. 7.2 Nationale Volksmusik.
218 Vgl. Karbusicky – 1979, S. 67.
219 Vgl. Danuser – 1995, Sp. 1042-1069.

konventionen sind als Orientierungshilfe für das Musikleben, die Hörer, die Musikwirtschaft und beim sonstigen Umgang mit Musik von Bedeutung und allgegenwärtig. Sie prägen die Hörererwartungen und sie werden von Hörererwartungen geprägt. Wie stark derartige Konventionen für Musizierende eine Rolle spielen, muss für jeden konkreten Fall einzeln geprüft werden. Es gibt einerseits Musizierende und Musiken, die bewusst an eine überlieferte Gattung anknüpfen, und andere, die sich bewusst davon distanzieren.

Die Bewertung der konstituierenden Merkmale für eine Gattungszugehörigkeit muss nicht gleichrangig sein. Primäre Merkmale können zu sekundären werden und umgekehrt; und es können weitere Merkmale hinzukommen oder verschwinden.

Unabhängig davon, ob der Begriff „Gattung“ oder „Klasse“ (Haupt-, Unter-, Systemklasse usw.), „Genre“, „Gruppe“, „Art“ o.ä. benutzt wird, geht es vorerst darum, auf Zusammenhänge und Wechselwirkungen von Gattungsmerkmalen hinzuweisen.[220] Auf diese Weise können Verwandtschaften, Abhängigkeitsgrade und Einflüsse von Gattungen sichtbar werden.

> *„Die Gattungen einer Epoche bilden, pointiert ausgedrückt, ein System, das sowohl hierarchisch als auch durch Ähnlichkeiten und Kontraste gegliedert ist. … Charakteristisch für eine Epoche ist also außer dem Bestand an Gattungen, über den sie verfügt, und den Kriterien der Zusammenfassung und Unterscheidung musikalischer Werke auch die Art und die Dichte der Beziehungen zwischen den Gattungen.“*[221]

Obwohl sich eine Gattung durch eine Merkmalskonstellation konstituiert, die über eine bestimmte Zeit stabil bleibt (z. B. wenn sie im musikhistorischen Sinn als charakteristisch für eine Epoche gilt), sollten Typologisierungen bei einem kulturellen Produkt wie Musik nur als Momentaufnahme verstanden werden. Jede Gattung weist verschiedene Merkmalskomponenten auf, die in mehrere Klassifikationsraster eingeteilt werden können. Dennoch lässt das System meistens nur eine Entweder-Oder-Entscheidung zu. Eine Gattungstypologie kann daher (außer im historisierenden Kontext) immer nur für eine bestimmte Zeit Gültigkeit beanspruchen. Typologien von Gattungen sollten daher als offenes Gattungskonzept gedacht werden.[222]

3.1.2 Bulgarische Gattungen

Durch das Streben nach Zugehörigkeit zu Westeuropa fand eine Anpassung an die europäischen kulturellen Werte und ebenso an die verschiedenen Musikpraxen des

220 Vgl. Marx – 2004, S. 23 und Dahlhaus – 1982, S. 109.
221 Dahlhaus – 1973, S. 850.
222 Vgl. Marx – 2004, S. 105.

Abendlandes, einschließlich ihrer Gattungszugehörigkeiten, statt.[223] In Bulgarien gibt es daher inzwischen alle Gattungen von Musiken, die es auch in den anderen westeuropäischen Ländern gibt. Eine bulgarische Gattungstypologie unterscheidet sich nicht wesentlich von den weltweit üblichen Typologien. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass die meisten musikalischen Gattungen in Bulgarien in Prozessen der Nachahmung entstanden sind. Die gesamte kulturelle Entwicklung des Abendlandes wurde anhand der Kriterien zur Unterscheidung und Bestimmung von Ähnlichkeiten und Unterschieden von Gattungen vergangener Epochen, anderer Orte und Länder und anderer ästhetischer Sichtweisen für die Entstehung dieser Gattungen in Bulgarien übernommen. Dieser Prozess des kulturellen Nachholens bzw. Nachahmens hält bis heute an. Alle möglichen Musiken sind gegenwärtig im Musikleben Bulgariens präsent und existieren gleichzeitig. Das bedeutet, dass es sich um aktive Gattungen handelt, durch die eine bestimmte Art von Musik tradiert, reproduziert und weiterentwickelt wird.[224] Zusätzlich zur aktiv-realen Existenz dieser musikalischen Gattungen haben sie ihren spezifischen Platz in den Speicher- und Übertragungsmedien besetzt. Die Speicher- und Übertragungsmedien umfassen: Gedächtnis (individuell und kollektiv), Schrift und Notation, Instrumente, Aufnahmetechnik und Institutionen, welche die Funktionen des Speicherns und Übertragens erfüllen, wie z. B. Archive, Museen, Bibliotheken, Radio, Fernsehen, Internet.

In Bulgarien sind alle zur abendländischen Kunstmusik gehörenden Gattungen, von Symphonie über Oper, Choral usw. bis zur so genannten „Neuen Musik“ existent. Diese Gattungen können als „bulgarisch“ klassifiziert werden, weil einerseits die Musikschaffenden vermittels ihrer nationalen Herkunft Bulgarien zugeordnet werden können. Aber vor allem kommt es häufig vor, dass die Musikschaffenden selbst auf dem bereits beschriebenen Konzept der „Authentizität“ bulgarischer Musik aufbauen. In diesem Sinne äußerte sich Pančo Vladigerov, als

223 Wenn hier beispielsweise von „abendländischer Musiktradition“ die Rede ist, so bezieht sich diese Bezeichnung auf die artifizielle Musik, die durch das Beieinandersein von Theorie und Praxis gekennzeichnet ist und für die Schriftlichkeit ein wesentliches Merkmal ist. In Anlehnung an das musikwissenschaftliche Grundwissen das Hans Heinrich Eggebrecht in seinem Buch „Musik im Abendland“ zusammenfasst, beginnt diese Musikgeschichte im 9. Jahrhundert mit dem ersten erhaltenen Neumendokument, dem Münchner Codex 9543 von ca. 817-834. Sie bezieht sich viele Jahrhunderte lang vor allem auf lateinische Kirchenmusik, doch eigentlich ist sie eine Kompositionsgeschichte der Kunstmusik über das Mittelalter, das 14. Jh., die Frühneuzeitliche Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Barock, Klassik, die Musik des 19. Jahrhunderts (eingeleitet durch Beethoven) und die Musik des 20. Jahrhunderts. Vgl. Eggebrecht – 1996.

224 Viele „rezeptive Gattungen“, d.h. Gattungen, die im Abendland keine neuen Kompositionen hervorbringen, sondern nur mehr interpretiert und rezipiert werden, wurden in Bulgarien erst im 20. Jahrhundert hervorgebracht. Vgl. Marx – 2004, S. 242.

einer der maßgebenden bulgarischen Komponisten und Musikpädagogen, folgendermaßen:

> *“Meine Musik kann bulgarisch sein, aber denkt nicht, dass alles in ihr vollkommen bulgarisch klingen muss. Es ist bulgarisch, aber es ist ebenso von Pančo Vladigerov, stilisiert, meins, gebrochen durch meinen Blick ... Um in die Musik eines Volkes einzudringen musst du viel Kultur haben. Ich habe etwa fünfzehn, sechzehn Jahre und mehr gearbeitet, um mich dem Bulgarischen zu nähern. Ich kann von einem Lied nur drei Töne oder ein kleines Motivchen nehmen, dies gibt mir Inspiration, damit ich etwas schreibe ... Nichts anderes habe ich von meinen Schülern gewollt, außer dass sie verständlich schreiben, natürliche, talentierte schöne Musik, die mit ihnen und ihrer Welt verbunden ist – und dass das Bulgarische zu fühlen ist.”*[225]

Der Begriff der „Authentizität“ wiederum wird nur als Unterkategorie der Gattung Volksmusik zugelassen.[226] In diesem Sinne basiert die Gattung „authentische Musik“ auf der traditionellen Form des funktionalen Musizierens der Dorfbevölkerung. Es handelt sich um Volksmusik die an den Jahres-, Tages- und Lebenskreis gekoppelt ist. In allen Lebenslagen und zu jeder Zeit wurde gesungen. Dies entsprach der Tradition der sozialen Gemeinschaft. Die Singenden verstanden sich nicht als professionelle Musiker, sondern als Bauern, Viehzüchter, Handwerker o.ä. Bei der Klassifikation „authentischer bulgarischer Volksmusik“ sind die Artenvielfalt und die verschiedenen Merkmale, die eine Spezifizierung der Zuordnung durch Subkategorien ermöglichen, zu berücksichtigen.

- Unumgänglich ist die Zuordnung nach Regionen, da sich sowohl die Lieder, als auch die Gesangsweisen regional wesentlich voneinander unterscheiden.
- Als Volksmusik werden vor allem die gesungenen Lieder bezeichnet. Zahlreiche Lieder werden getanzt und gesungen, von Instrumenten begleitet oder nur instrumental gespielt. Meistens basieren die Instrumentalmelodien auf gesungenen Liedern.
- Zu den wichtigsten Volksinstrumenten zählen: Gajda (Dudelsack), Kaval (Längsflöte), Duduk (Blockflöte), Dvojanka (Doppelflöte), Gădulka (Rebec), Tambura (Tanbur) und Tăpan (Trommel). In der Musikpraxis existieren natürlich noch zahlreiche weitere Instrumente oder Gegenstände, die zum Musizieren benutzt werden, z. B. Grashalme, Kämme, Glocken, zahlreiche Arten von Flöten und Pfeifen, Löffel oder Zimbeln usw.[227] Das Instrumentalspiel war vor allem den Männern vorbehalten.

---

225 Zitiert aus dem Dokumentarfilm: „Ескизи към портрета на Владигеров” [Skizzen zum Portrait von Vladigerov] von Margarita Parasnikova, Regie: Jordan Džumaliev, Studio Ekran, Sofia 1974/5.

226 Siehe Kap. 5 Musikwissenschaftliche Kriterien für Authentizität.

227 Vgl. V. Atanasov – 1977.

- Es singen und tanzen sowohl Männer als auch Frauen, getrennt und gemeinsam, einstimmig und in einigen Regionen auch zwei- bzw. mehrstimmig.
- Die Tänze heißen hora (Sing. horo) oder răčenica und können je nach Rhythmus ganz unterschiedliche Schrittkombinationen und Figuren enthalten.[228]
- Ein Klassifikationsprinzip kennzeichnet ebenso die Zugehörigkeit von Musik zu konkreten Anlässen, z. B. zu Festtagsritualen, wie beispielsweise zu Ostern, zum Tag des Hl. Georg, zur Hochzeit usw. oder zur gemeinsamen Arbeit (z. B. Spinnstubenlieder oder Lieder auf dem Feld), zur Unterhaltung, beim Essen (Tafellieder) oder beim Tanz. Es hat sich in der Ethnologie folgende Unterscheidung durchgesetzt: (1.) nach dem Agrarkreis, der sich nach dem Jahresablauf und den Kalenderfesten richtet, (2.) nach dem Lebenskreis, der sich auf die im Leben stattfindenden markanten Veränderungen bezieht, und (3.) nach dem Alltag, in dem die Musik auf die Tageszeiten und die dazugehörigen Tätigkeiten abgestimmt ist.[229]

Der in Bulgarien im 19. Jahrhundert begonnene Prozess der Kultivierung des abendländischen Musikgeschmacks blieb nicht ohne Folgen. Vor allem „authentische bulgarische Volksmusik“ konnte aus dem ästhetischen Blickwinkel abendländischer Musikkunst nicht das Kriterium der „Schönheit“ oder „Komplexität“ erfüllen.[230]

> *„Nun bedenke man aber einen Hauptpunkt, den wir hervorzuheben nicht verfehlen: solche Nationalgedichte sind einzeln, außer Zusammenhang, nicht füglich anzusehen noch weniger zu beurteilen, am wenigsten dem rechten Sinne nach zu genießen. Das allgemein Menschliche wiederholt sich in allen Völkern, gibt aber unter fremder Tracht, unter fernem Himmel kein eigentliches Interesse; das Besonderste aber eines jeden Volks befremdet nur, es erscheint seltsam oft widerwärtig, wie alles Eigentümliche das wir noch nicht in einen Begriff auffassen, uns noch nicht anzueignen gelernt haben: in Masse muß man deshalb dergleichen Gedichte vor sich sehen, da alsdann Reichtum und Armut, Beschränktheit oder Weitsinn, tiefes Herkommen oder Tages-Flachheit sich eher gewahren und beurteilen läßt.“*[231]

Damit bulgarische Musik in diesem Sinne „schöner“ wird, kamen zahlreiche musikalische Transformationsprozesse in Gang, welche je nach Gattung einige (bulgarische) musikalische Parameter in den Vordergrund rückten und andere (westeuropäische) in die Peripherie drängten oder umgekehrt. Vor allem haben

228 Vgl. Katzarova-Kukudova & Djenev – 1976 und Conev – 1950.

229 Dies sind nur die wichtigsten Klassifikationskriterien. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Unterscheidungsmerkmalen ist zu finden im Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität.

230 Vgl. Braschowanoff – 1942.

231 Goethe – 1992 (1825), Bd. 13.1, Serbische Lieder, S. 409.

sich aber die funktionalen Zusammenhänge und Situationen, in denen Musik stattfindet, maßgeblich verändert.

Sehr beliebt wurden seit den 1950er Jahren die Volksmusikbearbeitungen. Sie gelten einerseits als eine weitere Unterkategorie der Volksmusik und andererseits zählen sie zum neuen bulgarischen Musikschaffen durch professionelle Musiker. Bearbeitete Volksmusik lässt sich durch die Vermischung mit musikalischen Parametern, die zu anderen Musikgattungen gehören, erkennen. Üblicherweise sind das Übernahmen aus der abendländischen Kunstmusik. Es existieren allerdings auch Bearbeitungen, die in Richtung Jazz und Popmusik weisen. Vor allem die staatlichen Ensembles für Volksmusik hatten durch die Aufführung und Veröffentlichung der durch Komponisten speziell für sie bearbeiteten Volkslieder große Erfolge. Die Aufnahmen dieser Musik wurden über Rundfunk, Fernsehen, Plattenindustrie und Konzerte weltweit popularisiert. Wenn im Ausland von „bulgarischer Volksmusik“ die Rede ist, so sind meist diese „klassischen“ Volksmusikbearbeitungen gemeint.

Auch im Ethnojazz, der seiner Form nach eine transnationale Musikpraxis ist, haben die Mischungen mit bulgarischer Volksmusik bzw. Balkanfolklore und globalisierter Jazzlexik viele Musiker und ihr Publikum begeistert.[232] Noch extremer verlief die Entwicklung sogenannter populärer Musikformen, die zu allgegenwärtigen Erscheinungen im Alltagsleben wurden. Hinter dem generalisierten Oberbegriff „populäre Musik“ verbergen sich vielfältige Formen der Musikpraxis und ein noch größeres Ensemble unterschiedlicher musikalischer Genres und Gattungen, die sich auf Grund ihrer Heterogenität kaum eindeutig definieren lassen.[233]

> *„Was im Kontext moderner High-Tech-Kultur und vor dem Hintergrund globaler Vermarktungsstrategien zum musikalischen Ausdruck der als postmodern apostrophierten Informationsgesellschaften wurde, ist nichts anderes als ein permanentes und umfassendes Recycling aller vorangegangenen Entwicklungsformen der populären Musik, die auf der Basis computergesteuerter, digitalisierter Produktionstechnologien in immer wieder neuen Kombinationen synthetisiert, kombiniert oder einfach technisch hochgestylt werden.“*[234]

Die bearbeitete und in andere Gattungen übertragene Volksmusik hat sich von ihrem ursprünglichen rituellen und agrarischen Kontext abgesetzt. Sie wird vor allem als Bühnen- und Medienmusik für ein zahlendes Publikum aufgeführt.[235] Ein Großteil der populären Musik in Bulgarien, wie z. B. die Musik der Hochzeitsorchester oder Ethnopop, kann in diesem Sinne ebenfalls als Unterkategorie von

232 Vgl. Levi – 2007, S. 9f., 29. Der bulgarische Ethnojazz kann ab den 1960er Jahren zurückverfolgt werden.

233 Vgl. Wicke – 1992, S. 2.

234 Wicke – 1992, S. 20.

235 Siehe Kap. 7.2. Nationale Volksmusik.

Volksmusik geführt werden, denn es handelt sich letztendlich um diverse spezifische Formen der Volksliedbearbeitung.

Weniger folkloristisch sind verschiedene weitere Formen populärer Unterhaltungsmusik. Sie entstanden im urbanen Umfeld. Beispielsweise sind die „alten Stadtlieder“ [stari gradski pesni] auch heute noch eine beliebte Gattung. Die ersten Formen urbaner Musik waren Übersetzungen griechischer, türkischer und russischer Lieder, später wurden bulgarische Texte auf die bereits populären Melodien gedichtet, und im nächsten Schritt wurden auch eigene Lieder im selben Stil geschrieben.[236] Die spätere Gattung des „bulgarischen Schlagers“ wurde „Estrada“ genannt. Nicht nur die lyrischen Lieder mit ihren poetischen Texten über die Liebe und die Natur wurden beliebt, sondern auch die Genres der abendländischen Unterhaltungs- und Tanzmusik, wie beispielsweise Walzer, Tangos, patriotische Heimatlieder, Märsche und auch Schullieder. Zusammen mit den Gattungen entstanden auch spezifische Orte und Situationen, an denen diese Musiken ihren Platz und ihr Publikum fanden. Doch selbst innerhalb der übernommenen Gattungen der Unterhaltungsmusik fand häufig eine Vermischung mit „authentischer Musik“ oder zumindest mit zu ihr gehörigen Merkmalen statt.

Besonders beliebt sind seit den 1980er Jahren die so genannten Hochzeitsorchester. Ihr Repertoire besteht hauptsächlich aus Volksliedern, die auf populäre Weise für diese Formationen bearbeitet und instrumentiert werden.[237] Sehr beliebt waren auch die Roma-Formationen.[238] Seit den 1990er Jahren feierte die „Čalga“ große Erfolge.[239] Die Bezeichnung Čalga verwies auf die innerhalb bestimmter Musik vorherrschende „Ästhetik des Gemischten“. Sie gilt heute als Synonym für – wie die Bulgaren sagen – Ethnopop oder Popfolk. Von den bulgarischen Intellektuellen und vor allem von den Musikschaffenden der „ernsten“ Musik wird diese populäre Gattung und die ganze dazugehörige Ästhetik verachtet.[240] Trotz der Geringschätzung durch Intellektuelle feiert die Čalga große kommerzielle Erfolge. Musikwissenschaftler behaupten für das Jahr 1999, dass 93 Prozent der bulgarischen Bevölkerung Čalga hören und 85 Prozent der Musik, die in Bulgarien verkauft wird, Čalga ist.[241] Die Gegensätze in der ästhetischen Akzeptanz könnten mit der doppelten Bezugsebene der Čalga in Zusammenhang stehen, die einerseits auf orientalische und andererseits auf euroamerikanische Popmusik verweist. Die

236 Vgl. E. Stoin – 1952, N. Kaufman – 1968, 2003 und 2005.

237 Die klassische Besetzung eines Hochzeitsorchesters besteht aus Schlagzeug, E-Gitarre, Klarinette oder Saxophon, Synthesizer, Akkordeon und natürlich Sänger und Sängerin.

238 Vgl. Pejčeva & Dimov – 2002.

239 Das Wort „Čalga“ kommt von „Čalgija“, ein türkisches Wort, das Musik, Spielen, Orchester und Musikinstrument bedeuten kann. Archivmaterialen aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zufolge sind die Čalgadzii christliche Roma, die in professionellen Instrumentalgruppen auftreten.

240 Vgl. Pejčeva – 1999, S. 62.

241 Vgl. Dimov – 2006, S. 8.

Čalga vereint in sich nicht nur das Populäre verschiedener Kulturen, sondern ermöglicht ein gemischtes Identitätsbewusstsein, das gerade für Jugendliche, die sowohl in ihrer Tradition verankert bleiben wollen als auch das Bedürfnis haben, der modernen Welt zu entsprechen, eine Möglichkeit der gemischten Identität verschafft. Zudem sind alle möglichen Richtungen der populären Musik – Disko, Rock, Rap, Punk, Elektronik, Jazz, Blues usw. – durch bulgarische Gruppen und in bulgarischen Versionen, die als Merkmal die ästhetische Vermischung mit „authentischer Musik“ tragen, vertreten.[242] Zahlreiche Beispiele sind zu finden, in denen „authentische Volksmusik“ durch ihre Anpassung an eine euroamerikanische Gattungstypologie hybridisiert wird. Entsprechend der hauptsächlich im urbanen Raum initiierten dynamischen Veränderungen von Musiken, verändern sich die Merkmalsverteilungen zwischen neuen musikalischen Strömungen und „authentischer Volksmusik“ aufgrund der Wechselwirkungen zweier Musiktypen. Diese musikalische Anpassung an „das Neue“ erleichtert die Transformation von gut bekannten Folklorefakten in ein verändertes soziokulturelles Umfeld. Die neuen bulgarischen Musiken verlassen gelegentlich sogar die Sphäre der Kunst und ihrer Bühne und werden zu neofolkloristischen situativen Ereignissen.[243] Interessant ist, dass in einigen Kontexten diese allseits vorherrschende Ästhetik des Vermischens durchaus negativ konnotiert wird, indem sie als „ziganija“ – von „zigan“ [Zigeuner, Roma] – bezeichnet wird.[244] Diese abwertende Bezeichnung ist mit dem Diskurs verknüpft, der sich um die Frage entfacht, ob bestimmte Musiken die bulgarische Identität eher traumatisieren und zerstören oder doch erweitern und weiterentwickeln?[245]

Die aktuelle musikalische Praxis spielt mit dem Schwerpunkt der Transformation von bulgarischer Volksmusik in andere Gattungen. Daher ist das Interesse an „authentischem“ Musikmaterial gerade von Seiten der neuen Interpreten und Produzenten von populärer bulgarischer Musik recht groß. Es besteht die Möglichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, dass von musikwissenschaftlicher Seite an der Rückführung des größtenteils vergessenen „authentischen“ Repertoires in das kollektive Gedächtnis mitgearbeitet wird. Da diese Rückführung jedoch fast immer eine Transformation der „authentischen Lieder“ in populäre Gattungen bedeutet, verlangt die musikethnologische Unterstützung der gegenwärtigen Musikpraxis den Wissenschaftlern ein eifersuchtsfreies Denken ab, welches derzeit noch nicht als selbstverständlich gelten kann.

Die wohl massivste und erfolgreichste Einmischung der Wissenschaftler in das als „authentisch“ definierte Musikleben und somit in die „authentische musikalische

242 Vgl. Gattungen bei Wicke & Ziegenrücker – 1997.
243 Vgl. Levi – 2007, S. 10.
244 Siehe Kap. 4.3.3 Populäre Musik.
245 Vgl. Bočkov – 1998, S. 141, 150.

Praxis“ bestand in der Institutionalisierung von „Folklorefestivals für authentische Musik“ [săbori]. Die wissenschaftlich formulierten Kriterien für „Authentizität“ wurden von den Traditionsträgen so massiv übernommen, dass sie ab den 1970er Jahren den größten Teil ihres Musiklebens mit der Vorbereitung von Auftritten im Format dieser Festivals ausfüllten. Hierbei kam es zu der paradoxen Situation, dass gerade das Streben nach „Authentizität“ die Transformation „authentischer musikalischer Praxis“ vorantrieb.[246]

3.2 Wissenschaftliche Institutionen für „Authentizität“

Das Verständnis von „authentischer bulgarischer Folklore“ und ihre Definition durch die Wissenschaftler hängt eng mit der Gründung einer Institution, die diese Musik sammelt, erforscht, archiviert und in Text und Daten transformiert zusammen. Beides basierte auf dem Engagement und der Arbeit der ersten bulgarischen Musikethnologen. Ihre Grundideen sind bis heute erhalten geblieben. Es gab weder in der Forschung noch in der Struktur der Institution Entwicklungstendenzen, die das grundsätzliche Konzept verändert bzw. abgeschafft hätten. Daher bewegt sich die Arbeit der Wissenschaftler innerhalb ihrer Institutionen nach wie vor auf den traditionellen Wegen der ersten bulgarischen Musikethnologen. Die „Authentizität“ von Musik kann als führende Idee der Institutionalisierung verstanden werden, denn sie steht in Zusammenhang mit der Ideologie des bulgarischen Nationalstaates. Über die Vorstellung von „Authentizität“ organisieren die Wissenschaftler die Transformation von Klangobjekten und Kontexten und bestimmen ihre Wertigkeit.

> *„Doch es gibt tatsächlich eine medienarchäologisch faßbare memoriale Kybernetik: reale Archive, Bibliotheken, Museen, Quelleneditionen, Denkmälerinventare – allen Formen ihrer diskursanalytischen oder dekonstruktiven Virtualisierung zum Trotz, wie sie Foucault und Derrida als Bibliothekspantasmen und Archiv-Gesetz jenseits der Analyse ihrer institutionell und medial verdinglichten Korrelate denken.“*[247]

Der wichtigste historisch gewachsene Ort, von dem aus „Authentizität“ im musikethnologischen Sinn definiert wird, nennt sich heute „Musikethnologische Sektion des Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften“. Dort ist der Begriff der „authentischen bulgarischen Volksmusik“ als Kategorie im wissenschaftlich diskursiven Denken gewachsen. Diesem Institut zugehörig ist das größte und wichtigste „Musikfolkloristische Archiv“ in dem „authentische bulgarische Musik“ als Gattungsbezeichnung für den Großteil der

246 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

247 Ernst – 2003, S. 47f.

gesammelten Musik gilt.[248] Der Authentizitätsbegriff dieses Instituts wird von allen weiteren Institutionen übernommen, wie beispielsweise von allen Ausbildungsstätten für Musik, einschließlich der Musikakademie, und von den staatlichen Leitungs- und Kontrollorganen für Musik[249], von den weiteren Instituten der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, den Museen, Archiven, Akademien, Vereinen, auch von Publikationsreihen und von allen wissenschaftlich betreuten Formen der Öffentlichkeitsarbeit. Die Weitergabe der Bedeutung von „authentisch“ findet bereits während der Ausbildung von Wissenschaftlern an der Musikakademie statt.

3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät“

Für die Weitergabe und permanente Bestätigung des wissenschaftlichen Verständnisses von „authentischer bulgarischer Musik“ müssen einige Besonderheiten innerhalb der Struktur der Ausbildung von Wissenschaftlern berücksichtigt werden. Der primäre Ausbildungsort für Musikwissenschaftler und -ethnologen in Bulgarien war und ist die Staatliche Musikakademie in Sofia (gegründet 1921).[250] Es existieren auch gegenwärtig drei Fakultäten: 1. Theorie, Komposition und Dirigieren, 2. Instrumente, 3. Gesang. Daher studierten bis heute alle bulgarischen Komponisten, Musikwissenschaftler, Musikethnologen und Pädagogen gemeinsam an der so genannten „Theoretischen Fakultät“. Zur Theoretischen Fakultät gehören die Lehrstühle: Musiktheoretische Disziplinen, Musikhistorische Disziplinen und Musikethnologie, Dirigieren, Komposition und Klavier. Alle diese Fächer sind von den Studierenden zu absolvieren. Die Lehrpläne an der Musikakademie sowie auch die Studienvorschriften wurden im Laufe der sozialistischen Phase zwar mehrfach umstrukturiert, jedoch nicht grundlegend verändert.

Die Rolle von Stojan Džudžev (1902-1997) für die bulgarische Musikwissenschaft und Musikethnologie ist von besonderer Prägnanz, da so gut wie alle Musikwissenschaftler, Theoretiker, Komponisten und Musiker bei ihm studiert haben und von ihm geprüft wurden. Die Festlegung grundlegender terminologischer Begriffe und die methodologischen Herangehensweisen sowie die Einbettung von bulgarischer Musik in die abendländische Musikgeschichte basieren auf seiner Arbeit. Er war derjenige, der festgelegt hat, was zum Kanon der bulgarischen Musikwissenschaft gehört und wie musiktheoretisch damit umzugehen ist. Seine Publikationen dienen auch heute noch als Unterrichtsmaterial. Rückblickend kann

248 Zur Vorgeschichte und Geschichte dieser Institution siehe ausführlich Kap. 4.1.2 Institutionalisierung der Musikethnologie und ihres Archivs, 4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen (1944-1989), 4.3.2. Institutionelle Rahmenbedingungen (1989 bis Heute)

249 Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

250 Sie wurde letztmalig 2006 umbenannt in: Nationale Musikakademie „Prof. Pantcho Vladigerov“. Vgl.: http://dma.data.bg/. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

Džudževs musikwissenschaftliches und pädagogisches Werk als Voraussetzung für die Entstehung einer „nationalen Volksmusik“ bewertet werden.[251]

Diese Form der Ausbildung ermöglichte es, dass Musikethnologen, nicht nur als Musikwissenschaftler, sondern ebenfalls oder sogar gleichzeitig als Komponisten und Bearbeiter von Volksmusik und als Dirigenten in Erscheinung treten konnten. Fast alle Musikethnologen haben die Möglichkeiten, die ihnen ihre vielfältige Qualifikation gab, ausgenutzt und Bearbeitungen von Volksmusik geschrieben, Chöre geleitet und Aufführungen veranstaltet. Gleichzeitig haben sie vorgeführte „authentische“ Volksmusik in ihrer „Authentizität“ beurteilt, was für sie – im Sinne der Vielfalt – wohl keinen Widerspruch darstellte. Durch ihre Arbeit in mehreren Sparten haben die meisten Musikwissenschaftler (in persona) umso massiver an dem Umwandlungsprozess von einer „authentischen Musiktradition“ in eine vorgeführte Präsentation von Tradition aktiv mitgearbeitet.[252]

Die Streuung des Begriffs „authentische Musik“ erklärt sich durch das sehr weite und umfassende Betätigungsfeld der mit einem Basiswissen ausgestatteten „Musiktheoretiker“. Einige arbeiteten und arbeiten in den Instituten der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, andere als Musikkritiker und -journalisten, als Komponisten oder in den bürokratischen Strukturen der staatlichen und privaten Kulturbüros, in den Vereinen der Musikschaffenden, in den Komitees für Kunst und Kultur, im bulgarischen Fernsehen und bei den Rundfunksendern, in den Zentren für Laienkunst, in den Musikschulen und Universitäten und sogar als Lehrer an Schulen und Gymnasien.[253] Sie alle benutzen den Begriff der „Authentizität“ zur gattungsspezifischen Klassifikation von Musik.

Das normative Unterrichtssystem von Stojan Džudžev

An der Staatlichen Musikakademie wurde seit 1935 das Pflichtfach „Theorie der bulgarischen Volksmusik“ eingeführt. Der Lehrstuhl wurde viele Jahrzehnte lang von Stojan Džudžev besetzt.[254]

Biographie: Stojan Džudžev (1902-1997) studierte an der Musikakademie in Sofia in der Theoretischen Abteilung mit Nebenfach Geige. Unter dem Einfluss seiner Lehrer, dazu zählen Dobri Hristov[255], Vasil Stoin[256] und Stojan Brašovanov[257], entwickelte sich sein Interesse für bulgarische Volksmusik. Anschließend studierte er Musikwissenschaft an der historisch-philosophischen Fakultät in Paris. Etwa

251 Siehe auch Kap. 7.2 Nationale Volksmusik.

252 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

253 Vgl. M. Miladinova – 1975, S. 9.

254 Botušarov – 2001.

255 Siehe Kap. 4.1 Erste Phase und 7.1.1 Dobri Hristov (Biographie).

256 Siehe Kap. 4.1 Erste Phase, 4.1.2 Institutionalisierung der Musikethnologie und ihres Archivs und 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnolgischen Forschung.

257 Siehe Kap. 7.2 Nationale Volksmusik.

zwei Jahre arbeitete er am Phonetischen Institut und am Museum der Sorbonne und promovierte zum Thema „Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare“.[258] Nach seiner Rückkehr wurde er seit 1932 in Bulgarien als Hauptinspektor für Kultur im bulgarischen Ministerium für Volksbildung angestellt und erhielt einen Lehrauftrag für Akustik an der Musikakademie. 1934 verfasste er unter dem Einfluss von Dobri Hristov einen Bericht für das Ministerium, in dem er die Bedeutung der Volksmusik betonte und vorschlug, diese als systematischen Kurs in das Programm der Musikakademie aufzunehmen.[259] Seit 1935 bekam Džudžev den Lehrauftrag und ab 1937 eine feste Anstellung für das Lehrgebiet „Theorie der bulgarischen Volksmusik“.[260] 1943 wurde er zum Professor ernannt. Seit 1954 leitete Džudžev die gesamte Sektion Musikwissenschaft (Musikgeschichte, Akustik, Musikpädagogik und Musikethnographie). Auf seine Initiative hin wurde 1963 im Rahmen der theoretisch-kompositorischen Disziplinen eine spezialisierte musikwissenschaftliche Klasse mit dem Profil „Volksmusik“ eingerichtet.

Džudžev integrierte in das Unterrichtsprogramm: die zentralen Fragen zu Aufgaben und Methoden der Forschung, Geschichte und Ästhetik des bulgarischen Volksliedes, Metrorhythmen, melodische Bausteine und Harmonisierung von Volksmelodien, Volksliedinstrumente, Volkslied und nationales Bewusstsein des Bulgaren sowie eine musikalische Dialektologie. Ihm oblag es, einen Lehrplan und ein Lehrbuch zu diesen Fragestellungen zu erarbeiten. Die Methoden und das Ergebnis seiner Lehrtätigkeit sind in seinen Lehrbüchern, die in den 70er Jahren veröffentlicht wurden, sowie in seinen bereits vorher erschienenen Bänden zur Theorie der bulgarischen Volksmusik nachzulesen.[261]

Da alle Musiker und Musikwissenschaftler nicht umhin kamen, seine Bücher zu lesen und seine Vorlesungen und Seminare zu besuchen, gelten bis heute die von ihm entwickelten terminologischen Spezifika und seine Systematik als Standard musikethnologischen Grundwissens in Bulgarien.

Die meisten Studenten und zahlreiche Kollegen Džudževs reagierten jedoch mit Ablehnung und Widerstand, denn in ihrer Wertsetzung galt allein die westeuropäische Klassik als des intensiven Studiums würdige Kunst. Die Ausbildung an der Musikakademie war vor allem auf die Aufführungspraxis von Musik ausgerichtet, und das wichtigste Fach war das klassische Hauptfach, mit dem der angehende

258 Džudžev – 1931.

259 Die Initiative neben Klassik auch Volksmusik an der Musikakademie zu unterrichten stammt ursprünglich von Dobri Hristov. Er integrierte Volksmusik und damit verbundene Fragestellungen in seine Unterrichtsstunden zur Musiktheorie. Siehe Kap. 4.1.3 Transkriptionen; Vgl. T. Todorov – 1988, S. 18f.

260 Vgl. Brašovanova – 1995, S. 69 (nicht publiziert) und Litova – 2004, S. 23.

261 Vgl. Džudžev, Lehrbücher – 1970 und 1975; Džudžev – 1954-1961 [Bd. 1: Rhythmik und Metrik, 1954, Bd. 2: Melodik, 1955, Bd. 3: Morphologie und Prosodie, 1956, Bd. 4: Allgemeine Fragen der musikalischen Ethnographie, 1961].

Profimusiker sein Geld verdienen sollte. Musiktheorie, bezogen auf bulgarische Volksmusik, konnte in diesem Wertezusammenhang nur als lästiges Pflichtfach wahrgenommen werden, mit dem die Studenten ihre „wertvolle Zeit zum Üben ihrer Tonleitern vertrödelten“.[262] Džudžev verlangte beispielsweise, dass Volkstänze von den Studenten tatsächlich getanzt wurden, damit diese die Rhythmen nicht nur theoretisch, sondern auch körperlich erfahren konnten. Jeder Student musste jeweils die erste Strophe von mehr als 100 Volksliedern in verschiedenen Rhythmen und Tonalitäten auswendig beherrschen und analysieren können. Nur wenige Studenten begeisterten sich tatsächlich für die bulgarische Volksmusik und wurden, zusätzlich zum klassischen Musikstudium, Mitglieder seines Folklorezirkels.

> *„… das Fach ‚Musikfolklore' ist eine Hilfsdisziplin. Von anderer Seite betrachtet schaut man auf die Studenten, die sich auf ‚Musikwissenschaft' spezialisieren, wie auf gescheiterte Instrumentalisten oder Dirigenten und Komponisten, die sich nicht verwirklichen konnten.“*[263]

Für die Mehrzahl von Studenten der Musikakademie ist es fraglich, ob die pflichtgemäß einstudierten und musiktheoretisch betrachteten 100 Lieder, zu denen weder funktionale Kontexte noch der Textinhalt des gesamten Liedes mitgeliefert wurden, sinnvoll waren. Auch heute werden an der Musikakademie die gleichen von Džudžev eingeführten Lehrpläne und Methoden im Bereich Musiktheorie angewandt. Die Studenten müssen nach wie vor laut Lehrplan 100 Volkslieder kennen und innerhalb der musiktheoretischen Analyse beschreiben können.[264]

Doch die wohl am falschen Platz institutionalisierte und daher etwas missglückte pädagogische Arbeit mit Volksmusik schmälert keinesfalls die wissenschaftliche Forschungsarbeit Džudževs. Ein Blick in die Unterrichtshefte meiner Mutter, die 1965/1966 bei Džudžev studierte, und der Vergleich mit dem zweibändigen Lehrbuch Džudževs (1970 und 1975) lässt den Umfang seiner Forschungs- und Lehrtätigkeit deutlich werden. Das Exzerpt seiner Seminare über „Bulgarische Volksmusik“ von 1965/66 weist dieselbe Struktur auf, wie die 1970 und 1975 erschienen Lehrbücher.[265]

262 Vgl. Pejčeva – 2004a, S. 34.
263 Pejčeva – 2004a, S. 39.
264 Vgl. Pejčeva – 2004a, S. 38.
265 Als weiterführende Literatur sind lediglich die vier Bände „Theorie der Bulgarischen Volksmusik“ von Džudžev selbst angegeben und zwei Bücher von Manol Todorov. M. Todorov – 1957, 1964.

Struktur und Inhalt der Seminare über „Bulgarische Volksmusik“ bei Džudžev:[266]

A. Musikethnologie (10 Stunden)

- Einführung und Begrifflichkeiten: Musikalische Ethnographie, Musikethnologie, Folklore und Folkloristik, Musikfolkloristik (Stunde 1 und 2)
- zum gesellschaftlich-historischen und erzieherischen Wert des Volksliedes (Stunde 3)
- Volks- und Kunstschaffen, spezifische Merkmale und Unterschiede (z. B. Improvisation), Fragen zur Autorenschaft bei Volksliedern (Stunde 4)
- Professionelles Musikschaffen auf den Grundlagen von Volksmusik. Die Bedeutung von Volksmusik für das kunstmusikalische Erschaffen von Werken. (Stunde 5)
- Methoden der Musikethnographie – empirisch, historisch, vergleichend, induktiv, dialektisch (Stunde 6)
- statistisch, evolutionär/biologisch[267]
- Entstehung, qualitative und quantitative Veränderung, Variation, Entwicklung (Evolution) von Volksliedern und das musikfolkloristische System (Stunde 7-9)
- Stilistik, Schema, Ornament und Refrain des Volksliedes (Stunde 10)

B. Metrik und Rhythmik (16 Stunden)

- Begriffe Rhythmus, Takt und Zeit, Akzente, poetische und musikalische Metrik, altgriechische Metrik, einfache und schwierige (mehrteilige) Takte, Gesetzmäßigkeiten und charakteristische Besonderheiten der bulgarischen Rhythmik und Metrik (Stunde 11 bis 26)

C. Melodik (34 Stunden)

- das Zusammenwachsen von Sprache und Gesang, Klangsysteme, tonale Zentren, Ambitus, Tonskalen und Tonfolgen, Funktionen der Tonskalen, Diatonik/Chromatik/Enharmonik, Kirchentonarten, Makame, mensurlose Lieder, Zäsuren, Ornamentik, Melodierichtungen, charakteristische Melodieschritte und Intervalle, melodische Stereotypen, Bedeutung der Volksinstrumente (Stunde 27 bis 60)

D. Tanz (Orhestika)[268] *(keine Angabe von Stunden)*

- Verbindung zwischen Volksmusik und Volkstanz, allgemeine Charakteristik, Tanzbewegungen, Kinetographie (Aufschreibesysteme für Tanzbewegungen), Überblick über die wichtigsten Tänze.

266 Verglichen wurden die Mitschriften meiner Mutter, Stanka Popova (damals Simeonova), aus dem Semester 1965/66 mit den Lehrbüchern Džudževs von 1970 und 75.

267 Vgl. Džudžev – 1970, S. 44-51.

268 Džudžev nennt diesen Teil „Orhestika“ aus dem Griechischen: Horos, Tanz mit Gesang.

Diese Grundausbildung an der Staatlichen Musikakademie in Sofia ist nach wie vor die Voraussetzung für die Spezialisierung von Wissenschaftlern zu Musikethnologen. Die Spezialisierung selbst findet anschließend durch die Anbindung als Doktoranden oder durch die Anstellung an einem Institut statt, welches sich explizit mit musikethnologischen Fragen beschäftigt. Vornehmlich gelten auch hier die entsprechenden Sektionen des Instituts für Kunst- und Kulturwissenschaft der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften als Anlaufpunkt.

3.3 Wirkungsweisen des wissenschaftlichen Authentizitätsbegriffs

Die Wissenschaftler, ihre Archive und Institutionen – nicht die wenigen in ihren Dörfern verbliebenen Bauern – tragen, behüten und pflegen inzwischen das Wissen und die Verantwortung für das „authentische“ Folkloreerbe. Sie konservieren es in seiner alten Form und können es dennoch, den Assimilationstendenzen und Hybridisierungen folgend, zur Reproduktion und Manipulation freigeben, ohne dass es aus ihrem „authentischen Fundus“ verschwindet. Im Kontext des Erkennens von „authentischen bulgarischen Musiken“ klassifiziert „Authentizität“ bislang eine Menge von unverwechselbaren aber auch allgemeinen Eigenschaften, die anhand von historischen, also rückwärts gerichteten Betrachtungen als spezifisch bulgarisch definiert wurden.

Wissenschaftler als Medium für „Authentizität“: Die Wissenschaftler werden durch die Aura ihrer Arbeit selbst zum Medium für „Authentizität“. Die Vollständigkeit, Genauigkeit und Zuverlässigkeit ihrer chronographischen Übermittlung und Speicherung von Musik, einschließlich der Kontexte, basiert auf ihrem Wissen und Können und auf ihrem kritischen Idealismus – und letztendlich auf ihrer Persönlichkeit. Sie nehmen die Rolle des „Don Quijote“, ja selbst einen gewissen Selbstbetrug in Kauf und sie reflektieren diese Problematik, indem sie diese zur Sprache bringen.

> Vencislav Dimov[269]: Man muss wirklich ein Don Quijote sein, um daran zu glauben, dass man den Prozess des Zerfalls aufhalten kann, indem man Folklore hermetisiert.
> Was ist das Vorbild für das, was authentisch genannt werden kann? – Das, was die ersten Forscher eingefangen haben und als authentisch verstanden haben, ist nur eine Etappe in einer Tradition und datiert aus dem 19. Jahrhundert, also vor dem Zerfall der agrarischen Beziehungen. Wir wissen nicht, wie z. B. im 16. Jahrhundert gesungen und getanzt wurde.
> Die Verbindung mit dem Dorf und die Strukturen des Dorfes sind wichtig. Später taucht die Technik auf, Fremdarbeit, Urbanisierung – alles wird grundsätzlich anders.

269 Vencislav Dimov ist Musikwissenschaftler, angestellt am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften.

> Wenn unsere wissenschaftlichen Kriterien für Authentizität dieselben sind, wie im 19. Jahrhundert, das, was damals im Dorf erklang, dann können wir das natürlich nicht mehr bekommen. Wenn das unser Rahmen ist, dann ist das, was wir heute als authentische Folklore hören, irgendwo am Rand und wir deformieren es, wenn wir es ins Zentrum des Rahmens schieben wollen.[270]

Fast mit Stolz hört man aus den Reihen der bulgarischen Folkloristen die Behauptung:

> *„Wir waren noch nie modern – und die Trennung zwischen Natur und Kultur, Kultur, Wissenschaft und Technik, zwischen Tradition und Modernität ist vorgesetzt.“*[271]

Umso mehr ist jedoch die Ausdauer und Hartnäckigkeit der Wissenschaftler bewundernswert, die in ihrer unzufriedenen Ungenügsamkeit an den wissenschaftlichen Paradigmen eines nationalen Staates aus dem 19. Jahrhundert und dessen Emanzipation festhalten. Sie haben nicht aufgehört nach kultureller Entropie zu suchen.[272] Sie kämpfen gegen das Vergessen und Verschwinden von „authentischer Musik“ an und arbeiten an ihrer fachspezifischen Informationsanalyse, indem sie einen materiell fassbaren Nachlass von „authentischer Musik“ erschaffen und pflegen. Dieser Nachlass kann einerseits als Archivdaten und Quelleneditionen beschrieben werden. Andererseits hinterlassen die Wissenschaftler auch ihre entropischen Spuren in der musikalischen Praxis. Durch ihre Einmischung monumentalisieren, transformieren und restaurieren sie „authentische Musik“. Sie arbeiten wie Archäologen, denn sie suchen und finden „das Authentische“.[273] Sie arbeiten auch als Geschichtsschreiber, denn sie fixieren und übertragen „das Authentische“ in einen historischen Kontext und dessen Speichermedien. Und sie arbeiten auch als Musikproduzenten, indem sie Situationen und Kontexte der Reproduktion von „authentischer Musik“ organisieren. Zu alle dem sind sie sowohl in Person für ihre Arbeit und ihr Tun verantwortlich, aber auch in das administrativ bürokratische System von Kollektiven, Institutionen und des Staats eingebunden und diesen gegenüber rechenschaftspflichtig.

Im Prozess der Verwissenschaftlichung von „authentischer Musik“ ist eine immer weiter fortschreitende Spezialisierung auf einzelne musikalische Parameter zu beobachten, die ihre Vor- und Nachteile hat. Vorteilhaft für die Bestimmung von „authentischen“ Eigenschaften ist die Vielfalt und Tiefe der Differenzierungsmöglichkeiten. Nachteilig ist es, wenn durch die Konzentration auf musikalische Details die kontextuelle Anbindung von Musik außer Acht gerät. Zum Inhalt bzw.

---

270 Interview: Vencislav Dimov und Lozanka Pejčeva, vom 16.08.05, Sofia.

271 Bokova – 1998, S. 4-21.

272 Vgl. Shannon & Weaver – 1963.

273 Vgl. Ernst – 2000, S.9f.: Medienarchäologie des Wissens (im kritischen Anschluß an Michel Foucault) und Foucault – 1997: Archäologie des Wissens.

zu den Eigenschaften des musikalischen Authentizitätsbegriffs wurde von den bulgarischen Musikethnologen im Laufe der Zeit ein enormer Fächer konkreter Unterscheidungsmerkmale entwickelt. Es ist jetzt nicht nur möglich, „authentisch“ von „inauthentisch“ zu unterscheiden. Sowohl auf der Ebene der musikalischen Kontexte und der Aufführungspraxis als auch auf der innermusikalischen Ebene können bis in die kleinsten musikalischen Details (Metrorhythmen, Struktur und Form, poetische Metrik, Instrumente, Klangmilieu, Stimmgebung und Klangfarbenskala, melodische Stereotypen, charakteristische Modi, Ambitus, Kadenzen und Intonationen, Ornamentik, Textinhalte und sprachliche Dialekte) musikalische Dialekte der authentischen Volksmusik und ihre Migrationsbewegungen verfolgt werden.[274] Die authentische Musik kann regional anhand dieser Details differenziert und durch innermusikalische Parameter wissenschaftlich geprüft werden. Das Wissen um diese „authentischen“ Details ist jedoch inzwischen so umfangreich, dass die Spezialisierung der Musikwissenschaftler weiter fortschreitet. Sie können meistens in ihrer Arbeit, ähnlich wie die Traditionsträger, nur eine einzige Region umfassend und detailliert überblicken. Oder sie sind gezwungen, sich auf einen extrahierten Aspekt (wie z. B. Rhythmus, ein Instrument oder Weihnachtslieder) zu konzentrieren.

274 Siehe Kap. 5 Musikwissenschaftliche Kriterien für Authentizität.

4 Kontext, Entstehung und Funktionszusammenhänge des Authentizitätsbegriffs

In diesem Kapitel werden die Anfänge der Einbettung von „Authentizität" in die Ideologie des bulgarischen Staates beschrieben. Dabei werden die Rahmenbedingungen, die zur Definition von „Authentizität" notwendig waren, und die Anwendung des Begriffs auf bulgarische Musiken auf dem geographischen Territorium des heutigen Staats berücksichtigt.

Hierzu werden drei gesellschaftspolitische chronologische Phasen extrahiert. Diese drei Phasen werden in Korrelation mit der Geschichte der bulgarischen Musikethnologie gebracht.

Besondere Relevanz wird dem Musikinstitut der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften und dem dazugehörigen Musikfolkloristischen Archiv zugesprochen.

Die Dimension der Betrachtungen der institutionellen Rahmenbedingungen für Musikethnologie, die Arbeitsweise der Musikwissenschaftler und die Benennung von Zielen und Resultaten ist chronographisch. Es handelt sich bei den erwähnten Veränderungen immer um Prozesse, die aufeinander aufbauen und stets dynamisch, niemals statisch sind.

Folgende Zeiträume werden zusammengefasst:

1. Phase: Privatinitiativen (seit ca. 1815) und Institutionalisierung der Musikethnologie (1925),
2. Phase: Sozialistische Umstrukturierung und Arbeitsteilung 1944-1989,
3. Phase: Demokratische Neuorientierung ab 1989.

4.1 Erste Phase (Wiedergeburt bis 1944)

Der Zeitraum der ersten Phase beginnt im 19. Jahrhundert mit der nationalen Wiedergeburt [văzraždane].[275] Gemeint ist hiermit die Zeit des nationalen Erwachens, die zur Herausbildung der bulgarischen Nation bis hin zur Gründung des Nationalstaats (1878) führt. Das Jahr 1878 markiert nicht nur die Gründung des Staates, sondern gleichzeitig auch das Ende der fünfhundertjährigen türkischen Vormund-

275 Da es sich hierbei um einen Prozess handelt, ist es schwer sich auf eine genaue Jahreszahl zu beziehen. Häufig wird 1762 als Beginn der nationalen Wiedergeburt genannt. In diesem Jahr vollendete der Mönch Paisij Hilendarski seine „Istorija slavjanobolgarska" [Slawianobulgarische Geschichte]. Einige Historiker datieren den Beginn der bulgarischen Wiedergeburt auf das Ende des 18. bzw. den Anfang des 19. Jahrhunderts oder auf die Zeit des Russisch-Türkischen Kriegs (1828-29). Im Zusammenhang mit Musik sind die nationalen Bestrebungen, die zum Sammeln bulgarischer Volksmusik motivieren, von Interesse. Diese Aktivitäten können ab 1815 nachgewiesen werden.

schaft über Bulgarien. Dieses Ereignis wird meist nur „Befreiung“ [osvoboždenie] genannt.[276] Während der nationalen Wiedergeburt, Staatsgründung und –verfestigung finden zahlreiche äußerst komplexe Vorgänge mit mannigfachen gesamteuropäischen Bezügen statt. Sie werden hier sehr verkürzt, um die historischen Kontexte zu benennen, als nationale, historische, ethnische und kulturelle „Emanzipation“ beschrieben.[277]

Nationale Emanzipation: Die gesellschaftlich-ideologischen Strömungen in Bulgarien haben für diesen Zeitraum ein gleichgerichtetes Interesse. Dabei spielte einerseits die Überwindung einer quasi mittelalterlichen und orientalischen Lebensweise eine Rolle; andererseits die Suche nach einer moderneren und nationalen zivilisatorischen Alternative. Bereits damals ging es also um die Frage, unter welchen Bedingungen Bulgarien den anderen nationalen Staaten Europas ebenbürtig sein kann.

Nach der Entstehung des bulgarischen Nationalstaats (1878) musste eine auf Gesetze beruhende Infrastruktur für gesellschaftliche Interessen und Pflichten entstehen. Zu diesem Zweck wurden Institutionen gegründet. In dieser Phase der Regelung der aus dem Gemeinschaftsleben erwachsenden Pflichten ging es um die „Institutionalisierung“ von Konventionen durch Verträge. Die Institutionen legten durch die Organisation von Macht das Kapital des Nationalstaates fest. Sie verwalteten diese Werte innerhalb der eigens hierfür konstituierten Infrastrukturen.

Um die territorialen Grenzen des Landes mit einem einheitlichen Erklärungsprinzip nationaler Identität zu koppeln, wurden zahlreiche Ereignisse und Phänomene in ein chronologisches Statut eingeschrieben, das die Permanenz nationaler Geschichte und Mentalität suggerierte.[278] So konnten bestimmte Phänomene, wie z. B. Sprache, Schrift aber auch Rituale, Glaubensvorstellungen und Musiken, zum Souveränitätskriterium eines kollektiven Bewusstseins erklärt werden. Auf diesem Fundament der traditionellen Permanenz wurden Neuerungen als kausale Prozesse beschrieben.[279]

Geführt von einer intellektuellen Elite, die es verstand, die Volksmassen von ihrem Willen zur Freiheit zu überzeugen (im Sinne der Französischen Revolution), wurde die demographische und ökonomische Entwicklung urbaner und industrieller Strukturen auf der wissenschaftlichen, technischen und kulturellen Basis sich verändernder Eigentums- und Produktionsverhältnisse vorangetrieben.[280] Dabei war vor allem die Emanzipation – die Befreiung von vorangegangener Bevormundung

276 Der Terminus „osvoboždenie“ [„Befreiung“] hat sich sowohl in der Umgangssprache als auch in der wissenschaftlichen Literatur für die Gründung des Nationalstaates, im Sinne der Befreiung Bulgariens von 500 Jahren osmanischer Herrschaft, durchgesetzt.

277 Ausführlicher vgl. Konev – 1983 und Härtel – 1998.

278 Vgl. Resse-Schäfer – 1999.

279 Vgl. Foucault – 1997, S. 33.

280 Vgl. Genčev – 1981, S.17-83.

durch das osmanische Imperium – auf historischer, ethnischer, kultureller und religiöser Ebene von Bedeutung. Die neuen Institutionen hatten die Aufgabe, allgemeingültige Definitionen zu bilden, zu bestätigen und zu verbreiten. Schriften mussten verfasst und der Wertekanon nicht nur festgeschrieben, sondern auch manifestiert, popularisiert und kanonisiert werden.

> *„Vergangenheit steht nicht naturwüchsig an, sie ist eine kulturelle Schöpfung [...] eine soziale Konstruktion, deren Beschaffenheit sich aus den Sinnbedürfnissen und Bezugsrahmen der jeweiligen Gegenwarten her ergibt."*[281]

Historische Emanzipation: Mit patriotischer Energie versuchten die Bulgaren in ihrem Streben nach nationaler Unabhängigkeit an die ruhmreichen Zeiten ihrer nationalen Vergangenheit während des Ersten Bulgarenreichs (681-1018) und des Zweiten Bulgarenreichs (1186-1396) anzuknüpfen. Das Fundament für die politische Emanzipation rückte vor allem in Form von Geschichtsschreibung in den Vordergrund. Die erste „bulgarische Geschichte" wurde von dem Mönch Paisij Hilendarski 1762 verfasst. Sie enthält im Vorwort den Aufruf: „Du, Bulgare, lass dich nicht täuschen, kenne deinen Ursprung und deine Sprache ...!".[282] In dieser Schrift werden auf einer Zeitachse drei strategische Themen entwickelt: Zum einen wird historisches Wissen vermittelt, zum anderen der aktuelle Zustand als nationale Tragödie beschrieben und drittens werden Perspektiven für die Entwicklung der Nation vorgegeben. Man findet in der dramenhaften „Biographie" des bulgarischen Volkes eine Form von leidenschaftlichem Patriotismus, der für das bulgarische Selbstbewusstsein und für den Aufbau eines eigenen Nationalstaates wesentlich war.[283]

Ethnische Emanzipation: Über fünf Jahrhunderte hatte die Kirche als einzige traditionelle Institution die Verantwortung für eine kollektive bulgarischen Identität zu tragen. Somit ist es auch nicht verwunderlich, dass durch den Mönch Paisij aus ihren Reihen dem Volk der Mantel einer nationalen Geschichte und eines nationales Selbstbewusstsein übergeworfen wurde. Doch die bulgarische Kirche unterstand bis 1870 dem Patriarchat von Konstantinopel (in Istanbul), welches griechisch besetzt war. Von dort aus wurden in Bulgarien an allen bedeutenden Machtpositionen, beispielsweise durch die Metropoliten der einzelnen Bezirke, griechische Würdenträger eingesetzt. Bulgarien musste daher der allgemeinen Grä-

281 J. Assmann – 2000, S. 48.

282 Zit. nach Hilendarski – 2000 (1762), S. 9. Paisij Hilendarski (1722-1773) war Priester-Mönch im Kloster Hilendar auf dem Berg Athos. Nachdem er 1762 seine Schrift „Istorija slavjanobolgarska" vollendet hatte, reiste er durch das Land, um seine bzw. die bulgarische „Geschichte" zu verbreiten und abschreiben zu lassen. Bereits auf seiner Reise wurden über 40 Abschriften angefertigt.

283 Vgl. Gospodinov – 2001, S. 31f.

zisierung, die vornehmlich über die orthodoxe Kirche und die griechischen Schulen transportiert wurde, entgegenwirken. Die Griechen waren von der „großen Idee“ [megali idea] eines hellenistischen Nationalreichs beseelt und standen der slawischen Kulturtradition eher feindselig gegenüber. Im Gegenzug besannen sich die Bulgaren daher auf ihre slawischen Ursprünge. Dabei nahm Russland eine helfende, fast schon lenkende Position ein. Das Zugehörigkeitsgefühl und die Anschlussbereitschaft der Bulgaren änderten sich. Bisher war es selbstverständlich, sich den Griechen und Konstantinopel zugehörig zu fühlen. Durch die Reflexion des ethnischen Ursprungs keimte jedoch immer stärker die Idee der slawischen Nähe auf.[284] Die Zugehörigkeit zur slawischen Kulturtradition rückte in den Vordergrund und wurde ideologisiert.[285] Das brüderliche Verhältnis zwischen Bulgarien und Russland wurde durch die Befreiungskriege – 1878 vom „Osmanischen Joch“ und 1944 vom „Faschismus“ – zu einer politischen Aussage.

Die historischen Fundamente dienten der Definition des ethnischen Ursprungs. Die hierzu unternommenen akademischen und publizistischen Bemühungen führten dazu, dass ein Nationalstaat bzw. eine nationale Kultur sich als Nachfahre verschiedener Völkerschaften begriff. Da wären in erster Linie die Thraker, dann die Slawen und die Protobulgaren.[286] Man ignorierte bzw. distanzierte sich jedoch ausdrücklich, wenn es um die ethnische Vermischung mit Griechen, Türken oder gar Roma ging. In Reaktion auf den französischen bzw. abendländischen Nationalismus im Kampf um den eigenen Nationalstaat wurde auch in Bulgarien der ethnozentrierte Nationalismus zur Staatsideologie erklärt. Die Einheit von Volk und Staat ist das politische Grundaxiom des völkischen Nationalismus.[287] Daher wurden als drittes und wohl wichtigstes Vorbild Bulgariens die nationalen Staaten des Abendlandes. Hier berief man sich nicht auf eine gemeinsame Geschichte, religiöse Gemeinsamkeiten oder eine ethnische Zugehörigkeit, sondern auf das Ziel. Bulgarien wollte sich als gleichberechtigter Staat unter den anderen europäischen Staaten etablieren.

---

284 Die Idee der Befreiung Bulgariens durch Russland hat ihren Ursprung im 16. Jahrhundert. Sie steht vor allem mit „Großvater Ivan“ [djado Ivan], Ivan der IV, der Schreckliche (1530-1584) in Zusammenhang. Dieser Gedanke verbunden mit der Idealisierung des „Großvater Ivan“ wurde im laufe der Zeit immer stärker mythologisiert. Vgl. Dimov, A. – 2004.

285 Vgl. Čavdarova – 2001, S. 130.

286 In jedem Geschichtsbuch ist zu lesen, dass die Thraker als autochthone Bevölkerung Bulgariens gelten. Die Slawen gehören zu den indogermanischen Völkern, die Mitte des 6. Jahrhunderts von der östlich der Karpaten gelegenen Region nach Thrakien vordrangen. Die Protobulgaren stammen aus Zentralasien und gehören der turk-altaischen Völkerfamilie an. Sie erreichten im 7. Jahrhundert das heutige bulgarische Territorium und schlossen 681 einen Friedensvertrag mit den Byzantinern, der offiziell als Geburtsstunde Bulgariens gilt.

287 Vgl. Oberndörfer – 1993, S. 34ff.

Kulturelle Emanzipation: Auf historischen und ethnischen Fundamenten allein konnte der neue Staat nicht stehen, vor allem, wenn diese sich auf Zeiten bezogen, die so viele Jahrhunderte zurücklagen – auf das erste und zweite bulgarische Reich (681-1018 und 1185-1396). Als gleichwertige europäische Nation wollte der Staat die spezifische Ausprägung von Kultur anhand seiner nationalen Merkmale ins Zentrum rücken. Bulgarien sollte als Kulturnation wahrgenommen werden, mit eigener Sprache, Lebensgewohnheiten, Sitten, Bräuchen und Ritualen, Medien (z. B. Schrift) sowie mit einem eigenen ethnischen Selbstbewusstsein, einer Sozialpsyche und einer Ethik im Sinne von Werten, Normen und Anschauungen. Die aktuellen Gegebenheiten wurden wichtiger als die historischen. Sie mussten erfasst, interpretiert und in Bezug auf die neue Situation verarbeitet und transformiert werden.

Das war der Moment, in dem die ethnologische Forschung an nationaler, politischer und kultureller Bedeutung gewann. Bereits 1889 schrieb Ivan Šišmanov:

> *„Die folkloristischen Forschungen haben auch eine wichtige politische Bedeutung für uns. Sie sind fast das einzige Mittel um die ethnographischen Grenzen verschiedener bulgarischer Völker festzulegen.“*[288]

Die Ethnologen befassten sich mit der Beobachtung von volksnahen Alltagserfahrungen und deren wissenschaftlicher Erklärung. Sie leiteten die daraus resultierenden Handlungen für die Konstruktion nationaler Identität her.[289] „Nationale Kultur“ wurde zur Beobachtungsformel und zum Selbstbeschreibungsmodus innerhalb des gesellschaftlichen Systems, indem die Lebensgewohnheiten und Selbstwertbestimmungen als souveränes Bündel von Einheiten eines Systems beschrieben wurden.[290] Die Ethnologie wurde zum Instrument für den kulturellen Patriotismus. Dieser bestand zum größten Teil aus einer Besinnung auf kulturelle Eigenheiten, aber auch aus deren aktiv gelenkter Vermischung mit abendländischer Kultur.[291]

Die spezifischen bulgarischen Merkmale waren allgegenwärtig. Sie sollten zuerst als „bulgarisch“ klassifiziert werden und danach auf nationaler Ebene und in ideologischer Weise innerhalb des Identitätsbewusstseins als „nationale Werte“ präsent sein. Diese Transformation fand auf zwei Arten statt: relativistisch – indem die Gesetzlichkeiten und die historischen nationalen Grenzen debattiert wurden – und essentialistisch, im Sinne einer Kunstbewegung, welche die Einmaligkeit Bulgariens akzentuierte. Das Ziel war, sich in der Globalität der Außenwelten als etwas Besonders hervorzuheben.

---

288 Šišmanov – 1889, S. 27, mit einer langen Fußnote zur Beziehung zwischen Folklore und Politik, am Beispiel Bismarcks.

289 Vgl. Maturana, & Varela – 1987, S. 31,19.

290 Vgl. Baecker – 2003, S. 156.

291 Zu Fragen, das Schulwesen und die Bedeutung von Musik innerhalb desselbigen betreffend, siehe Kap. 7.3.1 Vom Kindergarten zum professionellen Volksmusiker.

Zwei seit Jahrhunderten im Lebensalltag der Bulgaren verankerte Traditionen wurden für die kulturelle Emanzipation mit besonderer Aufmerksamkeit ausgestattet. Das waren einerseits die religiösen, christlich-orthodoxen Rituale, andererseits die folkloristischen Alltags- und Festtagsbräuche. Wobei die christlichen und folkloristischen Traditionen an zahlreichen Schnittstellen eine Symbiose eingehen. Über die im alltäglichen Denken zu Bewusstsein gebrachte Bedeutung von eigenständiger Kultur konnte sich allmählich ein nationales Über-Wir-Gefühl entwickeln. Das Nationale wurde dem Individuellen bzw. dem Familiären, Lokalen und Regionalen übergeordnet. Nationalpatriotische Argumente bezogen sich auf das Volksbrauchtum und auf die Kirchentradition, wobei in allem das spezifisch Bulgarische gesucht wurde, wie beispielsweise bulgarische Sprache, Schrift und bulgarische Musik. Auch das in der ersten Phase begonnene und bis heute andauernde Beobachten, Sammeln und Fixieren von Volksüberlieferungen, sowohl im folkloristischen als auch im religiösen Kontext, ging mit der Konstruktion nationaler Identität einher. Als Argument hat diese nationalistische Vorgehensweise bis in die heutige Zeit des europäischen Integrationsprozesses seine ideologische Brisanz bewahrt.

4.1.1 Idealisierung der Volkskultur und des Volksliedes

Der Zeitraum der ersten Phase (19. Jh. bis 1944) wurde durch das Bestreben nach nationaler Emanzipation geprägt. Ein wichtiges Mittel hierbei war, die Idealisierung der bulgarischen Volkskultur und des Volksliedes:

> *„Die Volkslieder zeigen die Stufe der geistigen Entwicklung des Volkes und sind ein Spiegel ihres Lebens. Das Volk schüttet in den Liedern seine Gefühle aus, in ihnen sind ihr Jahrhunderte altes Leben enthalten und ihre vergangenen Heldentaten, in ihnen ist geistige Nahrung und Unterhaltung; darum, bei Trauer und bei Freude, bei Hochzeit und Tanz, bei der Ernte und bei der Weinlese, beim Sticken und Stricken, auf dem Feld und in den Wäldern, großzügig lassen sie ihre Lieder fließen, wie aus einer reichen Quelle; darum kann man sagen, dass das Volk ein ewiger und mächtiger Sänger ist.“*[292]

Bezeichnend ist jedoch, dass erste Anregungen und Aktivitäten zum Sammeln von Volksmusik aus Westeuropa und Russland kamen.[293] Die Idee des Sammelns beinhaltete das globale Aufnehmen von Volksliedern und Volksweisheiten im ganzen Land. Bis 1860 wurden ca. 760 bulgarische Lieder in Sammelbänden, Zeit-

292 Miladinovi – 1861, Vorwort, S. VII.

293 Die ersten drei bulgarischen Volkslieder wurden bereits 1720 von einem unbekannten deutschen Sammler neben anderen südslawischen Liedern aufgezeichnet. (Vgl. Vakarelski – 1974, S. 29.) Besonders wichtig für die Geschichte der folkloristischen Sammeltätigkeit in Bulgarien war die Arbeit des serbischen Literaten Vuk Karadžič, der 1815 und 1822 Textbücher mit bulgarischen Volksliedern veröffentlichte. (Vgl. Karadžić – 1822.)

schriften und Zeitungen herausgegeben. Davon wurden ca. 500 Lieder von Nicht-Bulgaren veröffentlicht.[294]

Das Sammeln von Volksliedern, Volksweisheiten, Sprichwörtern, Legenden, Bräuchen, Märchen usw. wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts zur Leidenschaft von bulgarischen Intellektuellen, revolutionären Unabhängigkeitskämpfern und Poeten. Bis zu diesem Zeitpunkt war in Bulgarien lediglich ein praktisches Wissen um die Volkstraditionen vorhanden, das nun gesammelt und wissenschaftstheoretisch untermauert werden musste. Die Traditionen der Landbevölkerung wurden einerseits als Urquelle nationaler Kultur definiert. Andererseits wurde ersichtlich, dass eben diese nationalen Traditionen durch die gesellschaftlichen Veränderungen und die sich intensivierenden Beziehungen innerhalb Europas gefährdet waren. Abendländische Musikethnologen, wie z.B. Bartók oder Hornbostel konnten die Motivationen, die diesen Prozess einleiteten, durch ihren vergleichenden Blick auf mehrere Länder beziehen und verallgemeinern.

> *„Es ist unleugbar, daß der Ansporn zu den Anfängen der Volksliedforschung wie überhaupt aller Volkskunststudien im Erwachen eins gewissen nationalen Gefühls zu suchen ist. Die gefundenen Kulturwerte stachelten den nationalen Stolz auf, in Ermangelung jeder Vergleichsmöglichkeit dachten anfangs die Söhne jeder Nation, solche Volkskulturschätze zu besitzen, sei ihr alleiniges und eigenstes Privileg. Kleinere, namentlich aber politisch unterdrückte Nationen fanden in diesen Schätzen gewissermaßen einen Trost, eine Erstarkung, eine Festigung ihres Selbstbewußtseins, fanden auch im Studium, in der Bekanntmachung dieser Werte in der gebildeten Klasse der Nation ein geeignetes Mittel, um das nationale Gefühl, das durch gewisse Folgen der Unterdrückung manchen Schaden erlitten hatte, zu stärken."*[295]

Da Volkskultur als kulturpolitischer Indikator für nationale Identität diente, wurde Folklore von den Bildungsbürgern zur Kunst erklärt und mit romantischem Pathos und Aufklärungsgedanken angereichert. Auch hierfür fanden sich Vorbilder in Europa; und der Einfluss Herders, sowohl für das Sammeln als auch für die Begrifflichkeiten (z. B. „Volkslied"), reichte bis nach Bulgarien.[296] Aus Russland kamen im Rahmen der Erforschung der slawischen Völker die ersten wissenschaftlichen Untersuchungen der historischen, charakterlichen und folkloristischen Entwicklung der Südslawen. Das, was heute „authentische bulgarische Folklore" genannt wird, war den Bulgaren der ersten Phase nationaler Wiedergeburt so selbstverständlich und lebensnah, dass der Impuls zum Sammeln und Idealisieren des „Alltäglichen" von außen kommen musste.

---

294 Vgl. Dinekov – 1981, in: Miladinovi – 1861, S. 7.

295 Bartók – 1972 (1937), S. 117.

296 Vgl. Siuts – 2002, S. 229-241.

Der ukrainische Gelehrte *Juri Venelin (1802-1839)* brachte durch seine Forschung und seine Veröffentlichung „O haraktere narodnjih pesen u slavjan zadunajskih" [Über den Charakter der Volkslieder bei den Slawen hinter der Donau] die Notwendigkeit einer vollständigen kulturellen und politischen Geschichte Bulgariens zum Ausdruck.[297] Venelin erarbeitete das erste Programm zur Untersuchungen der Volkskultur und gab dieses Anliegen durch persönliche Briefe an den bulgarischen Aufklärer Vasil Aprilov weiter. Aprilov gilt als Initiator der Sammeltätigkeit in Bulgarien. Er schrieb Venelins Briefe ab, und verschickte sie an seine Freunde und Bekannten, um sie zum Sammeln von folkloristischen Materialien zu bewegen. Beide thematisierten die Bedeutung des Sammelns von volkstümlichem Wissen für die bulgarische Identität und für die Aufwertung des nationalen Selbstbewusstseins, und sie betonten den ethnischen, also slawischen Ursprung.

Einer der Briefe von Venelin an Aprilov gab den Anstoß zu einer methodologischeren Arbeitsweise beim Sammeln. Dieser Brief wurde nicht nur mehrfach von Aprilov abgeschrieben und weiterverschickt, sondern 1889 auch in dem ausgesprochen wichtigen ersten „Sammelband für Volkswissen" (SbNU) publiziert.[298] Zahlreiche Nachdrucke folgten.[299] Juri Venelin beschreibt in seinem Brief vom 27.09.1837 an Vasil Aprilov, wie er in den Jahren 1830 und 1831 Bulgarien bereist hat und Materialien – vor allem Volkslieder – zusammengetragen hat. Er schlägt vor, Bulgarien bzw. die bulgarische Volkskultur ethnographisch nach folgendem Leitfaden, der fünf Sektionen enthält, zu erforschen:

1. Volkslieder,
2. Trachten und deren Bezeichnung,
3. Bräuche, verbunden mit den Jahresfesten,
4. Bräuche verschiedener Altersgruppen und Lebensabschnitte, z.B. Geburt, Taufe, Hochzeit, Beschreibungen von Hochzeiten und den Glaubenswelten, Beschreibungen von Beerdigungen und den damit verbundenen Glaubenswelten oder Gedenktage für Tote (zadušnica), sowie
5. Glaube und Aberglaube, z. B. an Vampire und Hexen, Zauberer, übernatürliche Kräfte, Gewächse, Steine und Talismane.

Dieser erste thematische Fächer wurde zum Fundament eines Klassifikationsrasters von Volkskultur, das nicht nur für die privaten Sammlungen an Bedeutung gewann, sondern später auch die Institutionalisierung und die Einteilung von Volkskultur in Kompetenzbereiche und somit auch die gesamte ethnologische Schule bis zur Gegenwart beeinflusst hat.

---

297 Vgl. Venelin – 1835.

298 Es ist derselbe Sammelband, der auch die programmatische Publikation von Ivan Šišmanov *„Die Bedeutung und die Aufgaben unserer Ethnographie"* enthält. Vgl. Šišmanov – 1889, SbNU, Bd 1.

299 Auflistung der Nachdrucke siehe: Dančev & Kalojanov – 1991, S. 13-16.

Aus leidenschaftlichen Privatinitiativen, aber in unorganisierter Form, spannte sich ein Netzwerk von Feldforschern auf. Die Sammler waren ein Teil der Bewegung für nationale Unabhängigkeit. Sie gehörten zur intellektuellen Schicht, aber sie hatten als Ethnologen, vor allem in Hinblick auf Musik, weder eine Ausbildung noch eine besondere Vorbereitung durchlaufen.

Georgi S. Rakovski (1821-1867) gilt als der erste Ideologe der bulgarischen national-revolutionären Befreiungsbewegung. 1854 kämpfte er als Anführer einer Haiduckenfreischar, die sich im Krimkrieg den Russen anschließen wollte. 1862 gründete er in Belgrad die erste bulgarische Legion, in der junge Bulgaren im Kriegshandwerk unterwiesen wurden. Er studierte in Istanbul Altgriechisch, Arabisch, Persisch und Französisch und später in Odessa Sanskrit und Vergleichende Sprachwissenschaft. Danach arbeitete er als Schriftsteller, Herausgeber von Zeitschriften, Historiker und Ethnograph. Es ging ihm nicht nur um das reine Sammeln von Volkswissen, sondern er wollte auf wissenschaftlicher Basis theoretische und praktische Methoden kombinieren, um die hohe Volkskultur der Bulgaren zu beschreiben und ihren edlen indischen Ursprung nachzuweisen. Seine wichtigste Schrift zur bulgarischen Folkloristik war die *„Anleitung, wie man die ältesten Eigenheiten unseres Lebensalltags erforschen kann …“* (1859).[300] Er geht innerhalb seines temperamentvollen und patriotischen Duktus davon aus, dass die Volkslieder eine äußerst wichtige Quelle für die Restauration der alten Lebensweise der Bulgaren sind.

Petko Račov Slavejkov (1828-1895), Poet, Lehrer, Journalist und leidenschaftlicher Sammler von bulgarischer Volksmusik, schrieb 1858 (sic![301]) in einem Brief an Rakovski, dass er bereit sei, der von ihm aufgestellten Anleitung zum Sammeln von volkswissenschaftlichem Material zu folgen. Sie überarbeiteten gemeinsam den von Slavejkov vorbereiteten Fragebogen und begann noch im selben Jahr nach den dort formulierten 34 Fragen zu sammeln.

Trotz des Netzwerkes arbeitete in der Anfangsphase jeder Sammler von Folklore entsprechend seiner Eigeninitiative, seiner individuellen Vorlieben und Fähigkeiten und seiner zeitlichen und finanziellen Möglichkeiten. Verschiedene patriotische Liebhaber der ländlichen Folklore sammelten und veröffentlichten hauptsächlich

300 Rakovski, Pokazalez ili răkovodstvo kak da sja iziskat i izdirjat naj-stari čerti našego bitija, jazika, narodopokolenija, starago i pravlenija, slavnago ni prošestivja i proč, Odessa 1859: Dieses Werk, das er als Quelle für die Restauration der alten Lebensweise versteht, besteht aus drei Teilen. Der erste Teil beschreibt patriotisch und idyllisch den Charakter und die Beziehung der Bulgaren zu ihrem Land und zu ihrer Arbeit, ihr Brauchtum und ihr Lebensumfeld. Der zweite Teil deutet die bulgarischen Rituale und die rituellen Lieder im Sinne einer indogermanischen Ursprungstheorie. Der dritte Teil ist eine Typographie der Stadt Kotel, wobei auch hier nachgewiesen werden soll, dass die Bulgaren ihre Kultur aus Indien mitgebracht und diese unverändert innerhalb ihrer Lebenswelt bewahrt haben.

301 Dass Slavejkov Rakovskis Programm vor der Veröffentlichung kannte, spricht erneut für einen intensiven Austausch innerhalb des erwähnten Netzwerks leidenschaftlicher Sammler.

auf eigene Kosten.[302] Sie arbeiteten aus patriotischer Überzeugung an der „nationalen Mission“ und gaben die Aufgabe an Schüler, Lehrer und Intellektuelle im ganzen Land weiter.

Besonders erfolgreich waren die *Brüder Miladinov, Dimităr (1810-1862)* und *Konstantin (1830-1862)*. Sie sind durch ihre 1861 in Zagreb erschienene Liedsammlung „Bulgarische Volkslieder“, die neben ca. 660 Liedern (nur Texte und keine Noten!) Details zum rituellen Kontext, Anmerkungen zu Besonderheiten im Versbau und eine der ersten Klassifikationsversuche von Volksliedern enthält, in die Geschichte der bulgarischen Ethnologie eingegangen. Sowohl die Lebensgeschichten der beiden Brüder Miladinov als auch die Probleme, auf die sie bei der Publikation ihres Liedbandes stießen, sind beispielhaft für die Arbeit der ersten Sammler zu dieser Zeit: Sie wurden in Struga bei Ochrid geboren, daher enthält ihr Liedband vor allem Lieder aus Mazedonien. Dennoch bezeichnen sie sich selbst, ihre Lieder und ihre Sprache als Bulgarisch. Sie gelten als Aufklärer, Patrioten und heldenhafte Märtyrer, die im Kampf gegen die Hellenisierung Bulgariens für die Eigenständigkeit der bulgarischen Kirche starben. Dimităr organisierte 1859 den Protest gegen den griechischen Bischof in Ochrid und Struga. Sein ganzes Leben lang arbeitete er als Lehrer. Er versuchte Schulen zu gründen, an denen statt auf Griechisch auf Bulgarisch unterrichtet werden sollte. Konstantin studierte in Athen Hellenistik und von 1856-1860 slawische Philologie in Russland, wo er zahlreiche Gleichgesinnte „progressive Romantiker“ als Freude gewinnen konnte.[303] 1860 wurden die Brüder in Istanbul bei den türkischen Behörden als russische Agenten angezeigt und eingekerkert, bis zu ihrem Tod.

Nach Fertigstellung ihres Sammelbandes mussten sie feststellen, dass seine Publikation mit enormen finanziellen als auch formalen Schwierigkeiten verbunden war. Sie schickten den druckreifen Sammelband zuerst nach Moskau, in der Hoffnung, dass dieser dort veröffentlicht werden kann. Sie fanden jedoch keinen Verleger. Das formale Manko bestand darin, dass die Lieder zwar in slawischem Dialekt, aber mit griechischen Buchstaben geschrieben waren.[304] Joseph Stroßmayer (1815-1905), ein katholischer kroatischer Bischof, der die Rettung Bulgariens im ökumenischen Zusammenschluss der Katholischen Kirche mit der Bulgarisch Orthodoxen Kirche gegen die griechische Geistlichkeit sah, versprach ihnen die nötige Finanzierung unter der Bedingung, dass die Lieder in kyrillische Schrift übertragen würden. So erschien der Band 1861 in Zagreb mit kyrillischen Buchstaben und in phonetischer Transkription, um die genaueste Wiedergabe der dialektischen Besonderheiten der Aussprache zu ermöglichen.

302 Zur Geschichte des Buchdrucks bulgarischer Arbeiten vgl. Röhling – 1989, S. 75-91.
303 Vgl. Dinekov – 1981, S. 5.
304 Vgl. Dinekov – 1981, S. 23.

Durch die Auswertung der frühen Publikationen von Volksliedern und der heute noch vorhandenen Nachlässe von Sammlern können über fünfzig Personen namentlich benannt werden, die sich netzwerkartig zu konkreten Themen des Sammelns, Systematisierens und Bewahrens von Folklore austauschten. Dieses Netzwerk ermöglichte es, dass sich die individuellen Methoden des Sammelns, Forschens und Systematisierens von Volksmusik schrittweise anglichen. Als Resultate der frühen Sammelphase können bereits die Ausformulierung dieser Ideen in diversen Publikationen (z. B. Zeitungen, Zeitschriften und Sammelbände) gelten, als auch deren netzwerkartige Verbreitung. Die Sammler appellierten erfolgreich an die gebildeten Kreise, dem Althergebrachten der Ahnen gegenüber Respekt zu zollen, und den Wert und die Bedeutung dieses Reichtums des Volkes zu erkennen. Dazu wurde die regionale Folklore zum nationalen Ganzen in Beziehung gebracht. Mit diesem Anliegen wandten sie sich innerhalb von publizistischen theoretischen Auseinandersetzungen an die Öffentlichkeit. Ihr Ziel bestand darin, die bulgarische Gesellschaft an ihre Verantwortung gegenüber der eigenen Kultur zu erinnern, durch die sie ihre nationale Identität bewahren könnte.[305] Ihre Arbeit hatte nicht nur nostalgische Gründe, sie sollte ebenso kunstorientiert, modern und auch wissenschaftlich sein. Es gelang diesem Netzwerk von enthusiastischen Sammlern, ihre Ansichten zur Aufgabe der nationalen Politik werden zu lassen. Der Politik oblag es nun, Wege zu schaffen, um die Wertschätzung des Alten und Traditionellen zu zelebrieren und es gleichsam als Beweis für nationale und kulturelle Selbständigkeit zu bewahren.

Gleichzeitig fand in der Bevölkerung eine Abkehr von der patriarchalen Lebensweise und den damit verbundenen Traditionen statt. Immer mehr Bulgaren reisten durch Europa und lebten zeitweilig auch dort. Sie verglichen die Lebens- und Denkweisen ihrer Gastländer mit den bulgarischen Lebensbedingungen und waren fasziniert von kulturellen Schöpfungen und von Persönlichkeiten, die innerhalb der abendländischen Nationen einen mit Wertschätzung ausgestatteten Platz eingenommen hatten. Im Vergleich dazu empfand man die eigene Kultur als rückständig und dörflich. Vor allem die Städter waren geneigt, die Dorfbewohner als „Bauern" [seljani] zu beschimpfen, um sich von ihrer „kulturellen Rückständigkeit" abzugrenzen. Der Geschmack Europas, die Faszination für dieses Neue und der Drang in die Moderne verbreiteten sich unaufhaltsam und gelangten selbst in die Dörfer.

> *„Bei den Bauern zeigen sich zwei entgegengesetzte Tendenzen: die Neigung zur unveränderten Erhaltung der alten Überlieferungen (die zur Konservierung der alten Sitten treibt) und der Nachahmungstrieb. Auf die günstigere Vermögenslage der höheren Klassen blickt der Bauer instinktiv wie auf einen schwer erreichbaren idealen Zustand, und er ist bestrebt, wenigstens dessen äußere Formen nachzuahmen."*[306]

305 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 66.

306 Bartók – 1925, S. 2.

Von Seiten der intellektuellen Patrioten wurden diese Veränderungen und die populäre Meinungsbildung mit Missmut beobachtet. Sie stellten die These auf, dass diese Entwicklung zum Verlust des ureigensten nationalen Charakters führen werde und bezeichneten die Abkehr vom Traditionellen und die Zuwendung zu den abendländischen Werten beispielsweise als „snobistische Psychose“[307] der Mittelschichten. Doch diejenigen, die jene romantischen Vorstellungen vom Bauernleben noch als harten realen Lebensalltag kannten, empfanden das folkloristische Brauchtum als „rückständig“ und „dörflich“. Im urbanen Umfeld gehörte die nun mehr und mehr auch offiziell als „wertvolle nationale Volkskunst“ gesehene Folklore der ländlichen Bevölkerung zu den Dingen, die den Traum vom europäisch zivilisierten Bulgaren störten. Es war genau die Lebensart, der man entfliehen wollte. Die aufstrebenden Bildungsbürger bevorzugten allein schon aus Prestigegründen die moderne Unterhaltungsmusik des Abendlandes, wenn auch in bulgarischer Variante: Walzer, Tangos, Schlager, bzw. „alte Stadtlieder“.[308] Diese musikalischen Vorlieben fanden auch in den Dörfern ihre Anhänger. Vor allem die jüngere Generation wollte – soweit es ihnen möglich war – die städtischen Moden mitmachen, um nicht als Hinterwäldler zu gelten.

So scheint tatsächlich nur eine relativ kleine elitäre Schicht die Bedeutung der Folklore für die bulgarische Nation ins Bewusstsein der bulgarischen Regierung und später auch in das Bewusstsein der Volksmassen getragen zu haben. Dieses Engagement lässt sich anhand der Präsenz in den damals gebräuchlichen populären Massenmedien nachzeichnen. So existiert kaum ein Text aus dieser Zeit, der nicht diese konkrete Angst vor dem Verschwinden und Vergessen der Volkskultur als Argument für die Beschäftigung mit Folklore thematisiert.[309]

> *„Wenn der Brauch wegfällt, verschwindet, wird auch das rituelle Lied vergessen, welches als selbstständiges Lied keine Bedeutung für das Volk hat. Bei dem schnellen Verlust der alten Bräuche muss man sich doppelt so stark um das Aufschreiben der Lieder bemühen ... Das gilt vor allem für die Weihnachtslieder, in denen man vier ganz unterschiedliche Elemente unterscheiden kann: heidnische, christliche, rituelle und epische.“*[310]

Die neuen gesellschaftspolitischen und ökonomischen Prozesse trugen zu einer qualitativen Veränderung der Lebenswelt bei. Dadurch war es voraussehbar, dass die patriarchale Agrargesellschaft zusammen mit ihren Liedern und Ritualen verschwinden würde.

Ethnologie als Identität stiftende Kulturpolitik: Die Angst vor dem Versiegen der folkloristischen Quellen war programmatisch für die Zeit vor 1944. Die ethno-

307 V. Stoin – 1926, S. 6.
308 Siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen.
309 Vgl. Arnaudov – 1913, S. 8.
310 Šišmanov – 1889, S. 43.

logischen Bemühungen der an diesem Netzwerk beteiligten Persönlichkeiten gewannen an Bedeutung. So konnte in Bulgarien die Ethnologie allmählich als Wissenschaft heranwachsen. Es wurde ein Prozess in Gang gesetzt, der das Interesse an der Vergangenheit zur Quelle für Identität bestimmte und damit in dem Bestreben mündete, die regionalen Besonderheiten in nationale und kulturelle Statussymbole zu verwandeln.

Die mit nationaler Bedeutung ausgestattete und als bedroht klassifizierte Volkstradition sollte vorerst so umfangreich wie möglich vor dem Verlust bewahrt werden. Der erste Schritt um sie zu „erhalten", war die schriftliche Fixierung. Das Auf- und Beschreiben von Volkstradition begann innerhalb der intellektuellen Elite, der Freiheitskämpfer und Schriftsteller Bulgariens. Das Interesse streute sich unglaublich schnell aus. Lehrer, Ärzte und Priester – viele – wurden von der Leidenschaft des Sammelns ergriffen. Der zweite Schritt war die Popularisierung von Folklore durch den periodischen Druck. Es wurden Zeitungen, Zeitschriften und einzelne Sammelbände herausgegeben, die regionale Traditionen in die Öffentlichkeit brachten. Der reflektierenden Erkenntnis bezüglich der „unversiegbaren Quellen"[311] des vom Volk Erschaffenen folgend, begann sich die patriotische Leidenschaft der kulturell eigenständigen Wertschöpfung durch das „Aufschreiben" von Folklore zu erfüllen.

Innerhalb dieser Publikationen wurde erstmalig die wissenschaftliche Terminologie anderer europäischer Nationen in den Diskurs eingeführt, wie beispielsweise die Bezeichnungen: Folklore, Ethnographie, Erbe, Volkskunde, Volkswissen, Volkssprache, Volksbräuche, Volksweisheiten, Migration, Anthropologie, Mythologie, Archaismus, Denkmal und natürlich auch die Begriffe „Methoden" und „Terminologie" selbst, einschließlich ihrer wissenschaftlichen Definitionen. Die Übertragung dieser terminologischen Begriffe auf den Gegenstand der Folklore separierte das „ursprüngliche" und „echte" Volkswissen der patriarchalen Lebenswelt von den daraus abgeleiteten Kunstprodukten. In beiden Sphären (Ethnologie und Kunst) wurde das Aufnehmen und Verwerten abendländischer kultureller Einflüsse mit Leidenschaft betrieben. Das Interesse der ersten Folkloristen fußte letztendlich auf spezifisch nationalen aus Westeuropa stammenden Idealen.

In Bulgarien wurde für diese Sammlungen der Begriff „narodni umotvorenija" kreiert – übersetzt bedeutet es „Geistesschöpfungen des Volkes" – also die durch den Geist des Volkes erschaffenen Werke.[312] Dieser Begriff verweist darauf, dass sich auch innerhalb des Umgangs mit Folklore das aus Westeuropa übernommene Werkdenken etablierte. Das (musikalische) Werk, auch wenn „das Volk" als sein

311 Miladinovi – 1861, Vorwort, S. III.

312 „Um" bedeutet Verstand und Geist; „tvorenie" ist das Erschaffene, das Werk. Der Terminus wird im folgenden Text mit „Volkswissen" übersetzt.
„Narodni umotvorenija" steht ebenso im Titel der Publikationsreihe von Sammelbänden SbNU, die seit 1889 bis heute herausgegeben wird.

Schöpfer galt, sollte in seiner musikalischen Eigenart Vorbild für klassische, modernere und vor allem national gefärbte Kunstwerke sein.

Durch einige auf diesem Sektor intensiv arbeitende Persönlichkeiten, die sowohl moralisch als auch materiell von staatlicher Seite Unterstützung fanden, konnte allmählich ein immer größer werdender Kreis der Bevölkerung von der Wichtigkeit der Volkstradition für das nationale Selbstbewusstsein überzeugt werden. Sowohl viele Wissenschaftler als auch zahlreiche Künstler (z. B. Musikschaffende) waren maßgeblich an diesem Prozess beteiligt. Innerhalb des musikwissenschaftlichen Sektors wurde die Definition von „authentischer bulgarischer Musik" konstituiert und durch eine Materialsammlung in Sammelbänden und öffentlichen Publikationsreihen und später im Archiv pragmatisch abgesichert. Gleichzeitig wurde im Bereich des urbanen Musiklebens und -schaffens durch Komponisten und Interpreten bereits die Transformation von „authentischer Musik" in neue Gattungen vollzogen.[313]

Die veränderte Blickweise auf den traditionellen Lebensalltag, der jetzt als „nationale Kunst" anerkannt wurde, die vom Aussterben bedroht ist und konserviert werden muss, war eine fundamentale Voraussetzung, die perspektivisch ein ganzheitliches Registrieren der traditionellen Lebensweise rechtfertigte. Die angestrebten Ziele (Sammeln, Speichern, Veröffentlichen und das Retten von Volkswissen) waren somit nicht nur idealistisch, sondern auch ideologisch, somit höchst politisch motiviert. Sie konnten nicht länger als eine leidenschaftliche Angelegenheit diverser Liebhaber gelten, sondern wurden als vaterländische Ambitionen zu einem Grundpfeiler der staatlichen Ideologie, die von der bulgarischen Regierung vertreten wurde. Man sammelte folkloristisches Material, dass als Fundament für die kulturelle und ethnische Identifikation der eigenständigen bulgarischen Nation benutzt werden konnte. Die ethnologischen Initiativen waren sowohl für den Blick nach innen als auch für das Erscheinungsbild Bulgariens nach außen von Bedeutung.

Ivan Šišmanov: „Die Bedeutung und die Aufgaben unserer Ethnographie", Sofia 1889.

Begriffe wie „Volkskultur" oder „Folklore" konnten sich nur durch die wissenschaftstheoretische Aufarbeitung herausbilden. Diese Begriffe wurden vor allem durch Ivan Šišmanov[314] in seinem programmatischen Text „Značenieto i zadačite

313 Siehe Kap. 7.1 Die Einbettung authentischer Musik ins musikalische Kunstwerk.

314 Ivan Šišmanov (geb. Svištov, 1862 – gest. Oslo,1928): Schulausbildung in Wien und Bulgarien. Arbeitete zuerst als Lehrer in Švištov und seit 1883 am Ministerium für Volksbildung. Sein Studium führte ihn 1884 an die Universität Jena, 1885 nach Genf und später nach Leipzig. Er studierte Literatur und Kunst (bei Plenchov), Philosophie, Pädagogik, alte östliche Literatur, Sprachwissenschaft und andere Geisteswissenschaften. Er übersetzte Schiller, Lessing und Bühler ins Bulgarische. Er schrieb seine Magisterarbeit zum Thema: „Pesenta za mărtvija brat v

na našata etnografija“ [Die Bedeutung und die Aufgaben unserer Ethnographie] von 1889 zur allgemeinen und wissenschaftlichen Reflexion vorgegeben.[315] Dieser Text steht am Anfang des ersten Bandes der vom Ministerium für Volksbildung herausgegebenen Reihe „Sbornik za narodni umotvorenija, nauka i knižnina“ (SbNU) [Sammelband für Volkswissen].[316] Die Publikationsreihe wird bis heute weitergeführt und Šišmanovs Text gilt, nicht zu Unrecht, weiterhin als Manifest der bulgarischen Ethnologie.[317]

Ein Großteil von Šišmanovs Text fasst die Geschichte der Ethnologie und die nationalen Forschungsansätze in Westeuropa zusammen. Die wichtigsten Vertreter und deren Denkweisen werden nicht nur zitiert sondern rezensiert, wobei Šišmanov auf die Anwendbarkeit ihrer Theorien auf die bulgarische Situation eingeht.[318] Der Text bleibt eine ernstzunehmende Quelle und ein Zeitdokument für die Rezeptionsgeschichte der nationalen westeuropäischen Denkströme in Bulgarien. Ebenso wichtig sind seine Aufzählungen und seine kritische Auseinandersetzung mit den Aktivitäten und Publikationen, die sich konkret auf das bulgarische Material beziehen. Zusätzlich zu den europaweiten ausführlichen Literaturangaben werden zahlreiche folkloristische Vereinigungen[319], diverse Zeitschriften, in denen

---

poezijata na balkanskite narodi“ [Das Lied vom toten Bruder in der Poesie der Balkanvölker], veröffentlicht 1896. In Leipzig verteidigte er seine Doktorarbeit „Untersuchungen über die Empfindlichkeit des Intervallsinnes. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doctorwürde bei der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig vorgelegt von Iwan Schischmanow. Leipzig 1889“. Nach 1888 wurde er Leiter für die Mittelschulausbildung im Ministerium für Volksbildung und arbeitete seit 1890 intensiv an der Gesetzgebung mit. Seit 1894 war er Professor am Institut für Kulturgeschichte und vergleichende Literatur an der Universität in Sofia. Von 1903 bis 1906 wurde er zum Leiter des Ministeriums für Volksbildung ernannt. Šišmanov gilt als Ideologe und Initiator der ethnologischen Forschung in Bulgarien. Er ist verantwortlich für die Gründung von Kulturinstituten wie beispielsweise dem Nationaltheater, die Musikakademie, das Ethnographische Museum, Lesesälen, Bibliotheken und Vereine usw. Neunzehn Jahre lang arbeitete er als Herausgeber der Sammelbände für Volkswissen (SbNU).

315 Vgl. Šišmanov – 1889, S. 1-64.

316 Siehe Erläuterungen im Abkürzungsverzeichnis unter SbNU.

317 Bis 1944 erschienen 44 Bände dieser Publikationsreihe. Seit 1903 übernahm die Bulgarische Literarische Gesellschaft [Bălgarsko knižovno družestvo, gegründet 1869] die Herausgabe der Sammelbände. Aus ihr ging 1911 die Bulgarische Akademie der Wissenschaften [Bălgarska akademija na naukite – BAN] hervor. Der BAN wurde nach dem Zweiten Weltkrieg die gesamte musikwissenschaftliche Abteilung einschließlich des Musikfolkloristischen Archivs angegliedert. Sie ist auch heute Herausgeber der Sammelbände, deren Zahl inzwischen auf 63 Publikationen (2007) angestiegen ist.

318 Vgl. z. B. Mythologische Schule – Grimm, Migrationstheorie – Benfay, Anthropologische Schule – Lang, Taylor.

319 Vgl. z. B. England 1878 „Folk-Lore Society“, Spanien 1885 „Folk-lorico Espaniol“, Portugal „Folk-Lore portugués“, Frankreich 1885 unter der Intitialive von Paul Sbillot „Societé des traditions populaires“ 1885, Italien 1885 „La Società per lo studio delle tradizioni popolari“, zzgl. einiger Privatinitiativen in einzelnen Ländern.

bulgarische folkloristische Materialien abgedruckt werden und besonders interessante Einzelstudien aufgezählt und kommentiert. Sein Text geht selbst auf die alten Zeugnisse (z. B. Reiseberichte und Tagebücher), die seit dem 14. Jh. bulgarische Folklore beschreiben, ein.

Šišmanovs Ausführungen beginnen mit der Gegenüberstellung von „authentischem" Volkswissens und neuer Kultur, „die durch alle Risse und Löcher der durchweichten chinesischen Mauer eindringt, welche uns bis vor kurzem von der Außenwelt trennte".[320] Sein Engagement gilt – auf Grund der Angst um dessen Vergänglichkeit – dem „originalen Strich im Lebensalltag des Volkes"[321]:

> *„Aber an vielen Orten beginnt auch die Stimme der dörflichen Muse heiser zu werden. Einige unserer neueren Sammelbände von Volkswissen verblüffen uns mit ihrem Inhalt. Neben den wirklichen Perlen sind auch an einigen Orten solche geschmacklosen ungesalzenen Lieder zu finden, die es eigentlich nur in den Gesangsbüchern der Soldaten geben sollte."*[322]

Šišmanov kritisiert die Arbeitsweise der „patriotischen Phase"[323], in der das Volkswissen in vielen Fällen die historischen Dokumente ersetzen musste und die Qualität vernachlässigt wurde.[324] Er läutet gleichsam die neue „philologische Phase"[325] der Erforschung oraler Traditionen als Wissenschaft ein.[326]
Die Bedeutung einer bulgarischen wissenschaftlich fundierten Ethnographie sieht er einerseits in der philologischen Genauigkeit beim Auf- und Beschreiben des Wissens des Volkes, in der nötigen Vollständigkeit und somit im systematischen Umfassen aller Gebiete (Medizin, Recht, Glauben, Märchen, Musik und Tanz u.a.).[327]

> *„Sogar die unanständigen [Märchen] (wie die Märchen so auch die Lieder) verdienen es aufgezeichnet zu werden. Der Sammler, wenn die Arbeit zur Wissenschaft wird, muss sich von übertriebener Sittenstrenge lossagen und darf sich nicht vor seinem Gegenstand ekeln. Er untersucht das Natürliche als Naturwissenschaftler und als solcher muss er arbeiten."*[328]

Die angestrebten Ziele erschöpfen sich nicht allein in der Erforschung und Publikation dieses Materials, sondern diese Arbeit soll zur Regeneration der Funda-

320 Šišmanov – 1889, S. 3.
321 Ebd., S. 3.
322 Ebd., S. 3.
323 Ebd., S. 14.
324 Vgl. Ebd., S. 12f.
325 Ebd., S. 16.
326 Vgl. Ebd., S. 12f., 19. In der Fußnote 1 auf S. 19 geht Šišmanov auf die Frage ein: „Ist die Folklore eine Wissenschaft?" Er zitiert kontroverse Meinungen aus verschiedenen westeuropäischen Ländern und fügt seine eigenen Ansichten an.
327 Vgl. Ebd., S. 18.
328 Ebd., S. 46.

mente der Künste beitragen. Als Referenzen werden am Beispiel der Literatur vor allem Herder und Goethe, aber auch Montaigne, Moliere, Rousseau, Puschkin, Gogol, Walter Scott u.a. genannt.[329]

Um diese Aufgaben zu erfüllen, gibt sein Text konkrete Anweisungen zu den Konzepten, Methoden, Möglichkeiten und Zielen, wie das bulgarische Volkswissen wissenschaftlich korrekt für die Nachwelt und für die Kunst bereitzustellen sei.

Er schlägt vor, eine Kommission aus Spezialisten zusammenzurufen, um Programme und Fragebögen für die einzelnen folkloristischen Zweige zu entwickeln. Alle Bereiche der ethnologischen folkloristischen Forschung sollen durch Spezialisten umfasst werden, z. B. für die Volksmedizin Ärzte oder Naturwissenschaftler, für das Volksrecht Juristen, für den Aberglauben des Volkes sollen die Priester verantwortlich sein:

> *„Eine besondere Aufgabe für unsere Geistlichkeit wäre es, sine ire et studio, zusammen mit dem Lehrer den Aberglauben des Volkes zu erforschen, das was wir Volksglauben nennen würden. Vor allem diese Untersuchungen sind von großer Wichtigkeit für die Mythologie, für die Philosophie und Psychologie, und ebenso für den Geschichtsschreiber. … unsere Popen [sollten sich] nicht fürchten. Es ist etwas anderes das Volk zu erforschen und etwas anderes das Volk zu belehren. Der Aberglaube muss entwurzelt werden – gut, aber warum sollte man ihn nicht wenigstens für die Wissenschaft und für die Geschichte konservieren? Die schädlichen und giftigen Gewächse werden nicht aus den Herbarien ausgeschlossen; in der Botanik werden nicht nur die Getreidearten beschrieben sondern auch die Unkräuter. Auf der anderen Seite wird unsere Geistlichkeit durch die Erfüllung dieser Aufgabe, die wir ihr empfehlen, auch bis zu einem gewissen Grad das Gesicht der Kirche reinwaschen, welche althergebracht und überall der schärfste Verfolger der Volksbräuche, Lieder und Unterhaltungen u.a. war. … Wahrhaftig einen größeren Feind als die Kirche und ihre Diener hat die Folklore nicht gehabt.“*[330]

Die interdisziplinäre Zusammenarbeit wird von Šišmanov mit Nachdruck empfohlen, indem gemeinsame Expeditionen „mit einigen Malern, Archäologen, Numismatikern, Fotographen, Architekten usw.“ stattfinden.[331] Šišmanov spricht auch von einer geographischen Typographie nach Regionen.[332] Da es zu dieser Zeit noch keine institutionalisierte Ethnologie in Bulgarien gab, schlägt Šišmanov vor, die Aufgaben zu bewältigen, indem jeder Bulgare an ihrer Verwirklichung arbeitet:

> *„Kleine und große, ohne Unterscheidung im Geschlecht und Wissensstand, Lehrer, Priester, Schüler, Inspektoren, Ärzte, Forscher, Richter, Philosophen, Naturwissenschaftler,*

329 Vgl. Ebd., S. 23f.
330 Ebd., S. 53.
331 Ebd., S. 54.
332 Vgl. Ebd., S. 31.

Künstler usw., jeder auf seinem Spezialgebiet, nach seiner Vorbereitung, kann das Volk beschreiben und erforschen.“[333]

Volkswissenschaftliche Vereine sollten nach Vorbild anderer westeuropäischer Vereine gegründet werden und Mitglieder aus ganz unterschiedlichen Ständen rekrutieren:

„Der Nutzen von ähnlichen Vereinigungen wird auch in materieller Hinsicht bedeutend sein. Die privaten Sammler haben nicht immer ausreichend überflüssige Summen zur Verfügung, um die von ihnen aufgezeichneten Materialien zu publizieren, welche leichter und schneller auf Vereinskosten herausgegeben werden könnten.“[334]

Die konkreten Anweisungen, die Šišmanov zum Sammeln von Volkswissen gibt, beruhen eindeutig auf dem Zusammenspiel zwischen philologischer Arbeitsweise und dem „Authentizitätskonzept“ von Volkswissen, auf die Šišmanov die Bedeutung und die Methoden der ethnologischen Wissenschaft aufbaut. Noch heute gelten die von ihm ausführlich beschriebenen Vorgehensweisen beim Sammeln von Folklore als Basis empirischer Forschungsarbeit. Und doch bleibt immer ein großer Spielraum bestehen, in Abhängigkeit vom Ziel und der philologischer Akribie des einzelnen Forscher bzw. seinen technischen Möglichkeiten: Beispielsweise spricht Šišmanov von „genauen Kopien“[335] des Erzählten, die möglichst stenographisch notiert werden sollen.

Um die Varianten der Erzählungen einzufangen, schlägt er vor, die Erzählenden nicht zu unterbrechen, denn das würde sie aus dem Erzählfluss bringen. Stattdessen solle man sie die Erzählung sogar mehrfach wiederholen lassen und erneut mitschreiben.[336] Bei der Beschreibung von Bräuchen und Ritualen solle der Sammler Realist sein und die Gabe besitzen, das Konkrete zu erfassen und es in einem guten Stil aufzuschreiben.[337] Der Forscher dürfe „nicht vergessen, die Situationen zu beschreiben, in denen die Materialien gesammelt wurden. ... Hier muss genau der Platz angegeben werden, wo bestimmtes Material gefunden wurde, die Person, von der es gesammelt wurde (Geschlecht, Alter, Nationalität, berufliche Tätigkeit) und das Datum (Jahr und Tag) wann aufgezeichnet wurde.“[338]

Šišmanovs konkrete Anweisungen über den Umgang mit Volksmusik waren für die musikethnologische Arbeitsweise in Bulgarien maßgeblich: Er beschreibt die bisherigen Bemühungen als lobenswerten Anfang, kritisiert aber gleichzeitig, dass die Sammler nicht immer klare Vorstellungen über die Wichtigkeit ihrer Materialien

333 Ebd., S. 20.
334 Ebd., S. 29.
335 Ebd., S. 46
336 Vgl. Ebd., S. 46f.
337 Ebd., S. 49.
338 Ebd., S. 31.

hätten und sie lediglich als Freizeitbeschäftigung betrieben.[339] Sie waren für die von ihnen unternommene Arbeit methodologisch nicht ausreichend vorbereitet. Besonderen Wert legt er auf die Feststellung, dass man die bulgarischen Lieder nicht den strengen westeuropäischen Regeln der Musik anpassen könne. Er belegt dies beispielhaft mit den Schwierigkeiten, die durch die Notation von unregelmäßigen Rhythmen entstehen:

> *„Die Richtigkeit im Maß fehlt häufig vollkommen. In solch einem Fall muss der Sammler sich von allen Traditionen lossagen und die Lieder nach verschiedenen Maßen aufschreiben, z. B. von 4/4 zu 3/4 wechseln usw. Wie merkwürdig auch die empfohlene Herangehensweise klingen man, sie ist die einzig richtige und alle Musiker-Spezialisten die sich gequält haben, östliche Lieder aufzuschreiben, mussten die Launen unserer Melodien berücksichtigen.“*[340]

Doch vor allem kritisiert Šišmanov die harmonische und melodische Bearbeitung von Volksliedern, durch die sie „verunstaltet“[341] würden:

> *„[Unsere Sammler] versuchen, die Volkslieder in mehreren Stimmen zurechtzulegen oder sie zu instrumentieren. Die westeuropäische Instrumentierung aber kann das in vielen Fällen nicht, außer sie verunstaltet bekannte Volkslieder, vor allem solche, die nach dem Prinzip der antiken Tonleitern gebaut sind. (Fn: Vor allem unsere Kapellmeister machen in dieser Hinsicht gottlose Fehler. Gerade, ungerade, diatonische Tonleitern, nicht diatonische – alles Einerlei. Hauptsache es gibt da etwas, was die Soldaten spielen können. Für das Publikum, gerade soviel kümmern sich die Kapellmeister um sie. ...) Dass man die Polyphonie auch für unsere Tonleitern anpassen kann, muss nicht bezweifelt werden. Wir sind nur überzeugt, dass die Art, auf die diese Anpassung bisher geschehen ist, nicht die richtige ist. Sie ist nicht richtig, weil unsere Musiker nicht ausreichend in den Geist und die Konstruktion unserer Lieder eingedrungen sind, und weil sie sich andererseits nicht von ihrem schulischen musikalischen Verständnis befreien können.* ***Für unseren Zweck brauchen wir nichts anderes außer nackte Melodien, ohne jegliche Zusätze. So wie sie das Volk singt, so müssen sie aufgeschrieben werden.*** *Wenn sich das Maß, die Tonleiter verändert, so muss es genau angemerkt werden.“*[342]

Besonders harsch wendet sich Šišmanov gegen den Eingriff der „leidenschaftlichen Sammler“ in die Volkspoesie. Die Unregelmäßigkeiten im Versbau sollten detailgetreu belassen werden. Die kunstfertigen Eingriffe der Sammler bezeichnet er als „Verstümmelung“.

339 Vgl. Ebd., S. 57-62.
340 Ebd., S. 57f.
341 Ebd., S. 59.
342 Ebd., S. 59. Unterstreichung von DP.

Die akribische Aufzeichnung der einzelnen Lieder solle durch die Beschreibung der folkloristischen Kontexte ergänzt werden. Šišmanov geht also eindeutig von einem ganzheitlichen folkloristischen Konzept aus, das trotz der späteren Trennung in einzelne Fachbereiche als Fundament bulgarischer Musikethnologie bestehen bleibt:

> *„Unser Ideal wäre, alle Volkslieder, die in Zukunft gesammelt werden, mit den dazugehörigen Melodien aufzuschreiben (...) und auch die Situationen in denen sie gesungen werden zu beschreiben, die Bräuche, Tänze und Spiele mit denen sie verbunden sind. ... Der Text von den Liedern darf vor allem niemals von der Melodie getrennt werden. Wörter und Stimme sind organisch verbunden in den Volksliedern. Der Volkssänger kann sich schwer das eine ohne das andere vorstellen. Die Verbindung ist so eng, dass das Eine sich nicht verändert, ohne dass man diese Veränderung im Anderen spürt.“*[343]

Diese vom heutigen Standpunkt aus selbstverständliche Aussage stellte die im Kontext ihrer Zeit arbeitenden Sammler vor eine Aufgabe, die auf Grund des fehlenden Ausbildungsprofils, das Musik und Text miteinander verband, utopisch wirkte.

Noch schwerer zu beantworten war die Frage nach dem Ursprung von Volksweisen, darauf weist Šišmanov explizit hin. Er problematisiert die Vermischung von Ethnien, die prägend für den Balkan ist, ebenso wie das Zusammenspiel von literarischer und volkstümlicher Herkunft eines Textes. Im Zusammenhang mit den methodologischen Schwierigkeiten, den tatsächlichen Ursprung bestimmen zu können, verurteilt er jeglichen chauvinistischen Umgang mit dieser Materie.

In einem weiteren Absatz betont Šišmanov die Relevanz der sozialen Zugehörigkeit des jeweiligen Sängers (Mann oder Frau, blinde Bettler oder Zigeuner) und dessen mögliche Anbindung an Berufsgilden.[344] Natürlich sollten auch die Instrumente nicht vergessen werden.[345] Die Auseinandersetzung endet mit dem Gedanken an vergleichende Studien verschiedener Völker und Ethnien am Beispiel von Kinderfolklore und ihrer erzieherische Bedeutung für die Zukunft.

Šišmanovs Text, dem durch die Veröffentlichung durch das Ministerium und durch seine markante Positionierung am Beginn einer vom Umfang und Inhalt her bedeutenden Publikationsreihe besondere Bedeutung zugesprochen wurde, setzte nicht nur den bewussten Umgang mit Volkstradition und deren Ästhetisierung fort, sondern kann als Anfang der dazugehörigen Wissenschaften gelten. Die dazugehörigen Wissenschaften können als Philologie, Folkloristik, Ethnologie oder auch Musikethnologie benannt werden, doch der allmählich stattfindenden Trennung der Fachbereiche zu Gunsten der Spezialisierung ist zu misstrauen, denn alle

343 Ebd., S. 59.
344 Ebd., S. 61.
345 Ebd., S. 62.

Beteiligten arbeiteten vornehmlich am selben Objekt: dem Volkslied. Unabhängig davon, auf welche Komponenten sich das wissenschaftliche Interesse konkret richtete, hatten die Forschungszweige ein gemeinsames Ziel – die wissenschaftspolitische Idealisierung der „Kunst des Volkes".

„Rodno izkustvo" (Heimatkunst) als Stimulans für die Zukunft (ca. 1920)

Die bisherigen Ideen und Taten der bulgarischen Patrioten waren durch die Befreiungskämpfe und die Emanzipation Bulgariens motiviert. Sie beruhten auf dem emotionalen, heldenhaften Idealismus, der die Gründung und Verfestigung eines bulgarischen Nationalstaates zum Ziel hatte. Doch allmählich setzte die Enttäuschung über den Staat, seine Regierung und Politik ein, der sich Europa und Russland gegenüber adaptiv, gefügig und unterwürfig verhielt. Die im Alltag zu spürenden Veränderungen wurden nicht mehr als rein positive Entwicklungen und als Fortschritt betrachtet, sondern es keimte Kritik auf. Der Konflikt positionierte vor allem die Intelligenz und die Künstler zwischen zwei Wunschvorstellungen. Einerseits wollten sie „modern" sein und sich in Architektur, Mode, der Benutzung neuer Technik, Haushaltsdingen, Lebensweise, Denkweise und Reaktionen nicht von den westeuropäischen Nationen unterscheiden. Andererseits bedeutete dies, sich von dem Abzuwenden, was die Bulgaren „typisch" und „authentisch" Bulgarisch nannten, wie beispielsweise die stereotypen Formen der alten patriarchalen agrarischen und geistigen Welt. Dieser Konflikt entfachte sich nicht nur zwischen den Generationen, sondern innerhalb der gesamten Gesellschaft und ließ einerseits die Modernisten und andererseits die Nostalgiker öffentlich gegeneinander antreten.

> *[Der Künstler] „Geboren und aufgewachsen im Dorf, erzogen im Geist der folkloristischen Ideale, zusammengewachsen mit der Seele der primitiven Bulgaren, trotz seiner manchmal zum Vorschein kommenden aristokratischen Posen, war psychologisch gut darauf vorbereitet, die verlockenden Bösartigkeiten der urbanen Zivilisation und die Vorzüge des groben dörflichen Lebensweise zu erkennen."*[346]

Daraus ging die nostalgische, aber durchaus intellektuell und künstlerisch reflektierte Bewegung mit dem Namen „Rodno izkustvo" [Heimatkunst] hervor, welche die Heimat, das Bauerntum und das dörfliche Leben idealisierte und gleichsam die moderne und urbane Entwicklung der Gesellschaft kritisierte. Dabei wurde die bulgarische „Heimatkunstbewegung" sicherlich durch die Inhalte der literarischen Bewegung aus dem deutschsprachigen Raum (seit 1890)[347] und der in Russland

346 Avramov – 1993, S. 212.

347 Im deutschsprachigen Raum wird eine literarische Strömung, die im Anschluss an den Naturalismus (1890-1910) entstand „Heimatkunst" genannt. Nicht gemeint ist die später in

gegründeten Bewegung der Bildenden Kunst „Mir iskusstva“ [Welt der Kunst] inspiriert.[348] Die Auseinandersetzungen mit der Ideologie der „Heimatkunst“ fielen in Bulgarien (ab ca. 1920[349]) auf fruchtbaren Boden und umfassten so gut wie alle Sphären. Sie fanden historisch, politisch, philosophisch, soziologisch, ethnographisch, psychologisch, ästhetisch und natürlich auch literarisch und musikalisch statt.[350] Es gab kaum einen seriösen Autor zu dieser Zeit, der sich nicht mit den Fragen der „Heimatkunst“ beschäftigt hätte.[351] Obwohl die Wurzel dieser Denkströmung erneut im Abendland zu finden ist, wendete sie sich gerade gegen die kritiklose Übernahme von fremden Vorbildern, gegen Standardisierung, Assimilation und dem Universalismus, der innerhalb der urbanen Kultur auch in Bulgarien zu befürchten war. Unter der Parole: „Zurück zum Volkstümlichen!“ [Nazad kăm narodnoto!] fand in den verschiedensten Bereichen von Politik, über Wissenschaft und vor allem in der Kunst, die Suche nach dem „authentisch“ Bulgarischen, nach dem Wesen des bulgarischen Volksgeistes innerhalb des bulgarischen „nationalen“ Charakters statt. Der moderne Künstler wollte die Verbindung zum alten dörflichen Meister aufrechterhalten.

Das „authentisch Bulgarische“ wurde in Form einer ethnographischen Kopie, die genau den gegenwärtigen Zustand dokumentierte, öffentlich zur Kunst erklärt. Diese ethnographische Kopie galt als wissenschaftlich und akademisch. Der Kunstbegriff war nötig, da nicht nur die materiellen Äußerlichkeiten, sondern ebenso der Geist, die innere Form, das Wesen des Heimatlichen eingefangen und reproduziert werden sollte.[352] Gesten und Bilder (ebenso konkrete musikalische Parameter[353]) wurden zu symbolischen Stereotypen und Ikonen des Heimatlichen: weite Felder, gelbe Ähren, die Berge als Hintergrund, der dunkle dörfliche Friedhof, der Dorfplatz, auf dem getanzt wird, der flötende Hirte, die bei der Feldarbeit singenden Frauen usw. Diese Heimat war bereits eine „nationale Heimat“, in der sich Geschichte und Legenden poetisch verbanden und in Form von musealen Restaurationen einen künstlerischen Ausdruck fanden. Als Antrieb für diesen Umwandlungsprozess diente die Überzeugung, dass nur auf diesem heimatlichen Fundament dauerhaft eine Struktur für das bulgarische gesellschaftliche Dasein aufgebaut

Verbindung mit der nationalsozialistischen Ideologie entstandene Bewegung, die den Begriff „Heimatkunst“ besetzt. Vgl. http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Eh02. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

348 Die russische Bewegung „Mir iskusstva“ [Welt der Kunst] hatte ihren Höhepunkt zwischen 1899 und 1904. Vgl. Petrow – 1997.

349 Vgl. Avramov – 1993, S. 208f.

350 Die alle Richtungen der inhaltlichen Auseinandersetzung umfassende Bewegung „Rodno izkustvo“ sollte nicht mit dem 1919 gegründeten gleichnamigen bulgarischen Verein bildender Künstler verwechselt werden.

351 Vgl. Avramov – 1993, S. 208f, S. 205-245.

352 Vgl. Avramov – 1993, S. 213.

353 Siehe Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität.

werden konnte. Sie führte zum Pathos der Suchenden, zu deren wissenschaftlicher Begeisterung für das Aufdecken und Entdecken des Volkstümlichen, und gleichzeitig erweckte sie künstlerische Ambitionen, die ein Fortleben dieses Heimatlichen innerhalb der nationalen, aber ebenso individuellen Kunst garantieren sollten. Der Künstler sollte nicht nur ein Visionär sein, der die Schatten der Vergangenheit zurückruft, sondern er musste ebenso ein Stadtmensch sein, der mit seiner Zeit verbunden war. Es gehörte zu seinen Aufgaben das lokale zu überwinden und das spezifisch Bulgarische in die Thematik der nationalen und zu einem Großteil auch internationalen Probleme der neuen Gesellschaft zu übertragen. Dies war ein neues Konzept für den Umgang mit Folklore und Heimat, in dem die Ethnographie als Wissenschaft betrachtet wurde, die auf den Kenntnissen und Reflexionen der dörflichen Lebensweise aufbaute. Der neue Künstler stand unter dem Einfluss der neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten. Um das Folkloristische als Requisit der neuen Kunst zuzulassen, entwickelte er den Kult zum Detail.

Die Bewegung der „Heimatkunst" war nicht nur einer romantischen und nostalgischen Sehnsucht nach der patriarchalen dörflichen Lebenswelt zu verdanken, und sie war nicht nur ein konservatives urbanes Phänomen, sondern vielmehr eine kulturhistorische und sozialpsychologische Notwendigkeit, um dasjenige, was „authentisch Bulgarisch" genannt wird, in die Gegenwart und Zukunft zu übertragen. Durch diese Bewegung gelang es der kulturellen Eigenständigkeit Bulgariens eine Perspektive erarbeitet, indem die historische und ideologische Bedeutung der dörflichen Kultur erneut betont wurde.

Der Anachronismus bestand in der doppelten Unmöglichkeit, einerseits die Gegenwart zu ignorieren und andererseits mit der Vergangenheit abzuschließen, ohne das kulturelle Gedächtnis und damit die eigene Geschichte zu verlieren. Vor dem Hintergrund einer forcierten urbanen Entwicklung richtete sich „die Heimatbewegung", obwohl sie ihre Wurzeln im Volksgeist der Vergangenheit idealisierte, an der Zukunft aus. Auf diese Weise wurden Ideale geschaffen, die als Motivation und Stimulans für die Gegenwart und für die Zukunft von Bedeutung waren.

Das Siegel der „Authentizität" – Auswirkungen

Ausgehend von dieser Bewegung, die während ihrer Auseinandersetzung mit der Heimat in allen Bereichen der Kunst interessante neue Schöpfungen hervorbrachte, wurden Diskurse geführt, die das nationale (!) Interesse untermauerten und von staatlicher Seite unterstützt wurden. Ein äußerst wichtiges Argument für die nationale Idealisierung von Volkskultur war, dass einzig und allein dieser Tradition keine Adaption und Assimilation aus anderen Kulturen nachgewiesen werden sollte, daher war allein die Volkstradition prädestiniert, „das Siegel der Authentizität" zu tragen. Die Landbevölkerung wurde als Urquelle für nationale Kultur und letztendlich für Kunst definiert.

„[Istinskite narodni pesni ...] Die wahren Volkslieder, -tänze und Instrumente, und die Fähigkeit des Musizierens der Masse, die Art, wie sie fühlt und wie sich das Volk musikalisch äußert, bilden die Musikfolklore eines Volkes.“[354]

Dies war keine wissenschaftliche These mehr, sondern ein kulturpolitisches Paradigma mit Folgen. Im Hinblick auf die Veränderungen, die fortschreitende Urbanisierung, die Industrialisierung und die Transformation, welche die zur „Volkskultur“ ernannte Folklore im Abendland bereits vollzogen hatte, war die Sorge um das „kulturelle Gedächtnis“ eine logische Konsequenz. Es musste eine Antwort auf die Frage nach der Zukunft dieser ländlichen Kultur gefunden werden. Die als „national“ und „wertvoll“ definierten Traditionen sollten vor dem Vergessen bewahrt werden. Somit gewannen die Formen ihrer historischen Repräsentation, die Fixierung und der Speicherplatz von „Authentischem“ im Museum, in Archiven, Publikationen und von dort aus auch in Bibliotheken an Bedeutung. Gefragt waren nun Wissenschaftler, Institutionen und Gedächtnisorte die diese Transformationsprozesse vollziehen sowie inventarisieren konnten.

„Es galt, die vor der alles nivellierenden Zivilisation rasch dahinschwindenden musikalischen Äußerungen aller Völker der Erde zu sammeln und für vergleichende Studien auf den Gebieten der Musikwissenschaft, Ethnologie, Anthropologie, Völkerpsychologie und Ästhetik bereitzustellen.“[355]

Musikkongresse wurden organisiert, Pläne, wie man mit dem Volkswissen umzugehen habe, wurden aufgestellt und die Sammeltätigkeit, Publikationen und Lehrangebote wurden inhaltlich und finanziell unterstützt und gefördert. Die Wichtigkeit und Relevanz von „Volkswissen“ wurde als Zeichen nationaler Identität im staatlichen Programm verankert. Ivan Šišmanovs Initiative und zahlreichen anderen Persönlichkeiten, die bereit waren, sich systematisch mit Folklore und Fragen der „Heimatkunst“ auseinanderzusetzen, ist die Institutionalisierung der Ethnologie unter der Schirmherrschaft des Staates zu verdanken.

Berücksichtigt werden muss, dass es keine spezialisierten Ausbildungsmöglichkeiten für Musikethnologen gab. Die Feldforscher waren in erster Linie Musiker oder Philologen. Das noch unterentwickelte Bildungssystem in Bulgarien erklärt die Tatsache, dass auch nachdem es in Bulgarien möglich wurde zu studieren, die bulgarischen Musiker und Wissenschaftler im Ausland studierten und promovierten (vor allem in Deutschland und in der Schweiz).[356] Erst 1921 wurde die Staatliche Musikakademie gegründet.[357] Direktor wurde Dobri Hristov.[358] Seit 1924 unterrichtete

354 Kamburov – 1925, S. 96.

355 Hornbostel – 1933, S. 41.

356 Vgl. Röhling – 1992, S. 190-193.

357 1904 wurde die erste private Musikschule in Sofia gegründet, die 1912 als „Erste staatliche Musikschule Bulgariens“ vom Staat übernommen und finanziert wurde. Sie wurde 1921 zur

dort auch Vasil Stoin, der ab 1927 eine reguläre Professur für Musiktheorie erhielt. 1937 wurde ein Lehrstuhl für Volksmusik eingerichtet, den Stojan Džudžev besetzte. Die Ausbildung zukünftiger Musikethnologen erlangte durch die Arbeit Džudževs an der Musikakademie und durch seine Publikationen eine neue Qualität.[359]

Viel früher fand die philologische Auseinandersetzung mit Folklore an der Universität in Sofia statt. Sie wurde bereits 1888 mit nur einer historisch-philologischen Fakultät, die aus drei Hauptfächern bestand eröffnet: Geschichte, slawische Philologie und Philosophie einschließlich Pädagogik. Das Ziel war, vermittels einer Hochschulausbildung Lehrer für die Mittelschulen auszubilden. Alle Dozenten hatten eine solide Ausbildung an diversen europäischen Universitäten durchlaufen.[360] Ab 1893 wurde eine Dozentenstelle für slawische Ethnographie eingerichtet.[361] Bereits 1938 war die Universität nach westeuropäischem Vorbild ausgestattet, mit sieben Fakultäten und 72 Instituten. Am Institut für bulgarische und allgemeine Literatur wurden von Anbeginn an Vorlesungen zur bulgarischen Folklore und zu Volksliedern gehalten.[362] Dies verdankte sich der These, dass die bulgarische Literatur aus der Volkskunst hervorgegangen sei, weshalb auch textliche und nicht musikalische Parameter untersucht wurden.

4.1.2 Institutionalisierung der Musikethnologie und ihres Archivs

Zu Beginn der ersten Phase fielen die musikethnologischen Aufgaben (Sammeln, Archivieren, Forschen und Öffentlichkeitsarbeit) einzelnen Persönlichkeiten zu. Das bedeutendste Resultat der bisherigen folkloristischen Bemühungen war die Geburtsstunde eines staatlich geförderten Wissenschaftszweiges. Mit der Institutionalisierung der Musikethnologie begann eine neue Ära der Folkloristik in Bulgarien. Durch diese Institution konnten die bisherigen einzelnen Initiativen ethnologischer Sammeltätigkeit und Forschungsarbeit gebündelt werden. Die Gründung eines offiziell anerkannten Archivs, das sie gleichzeitig als Kontrapunkt und Korrektiv in ihrer nationalen Bedeutung aufwertete, wurde möglich. Die Systematisierung und Archivierung des Materials wurde bedeutsam für dessen weitere Verwendung.

„Archiv. Kein Gedächtnis ohne Adresse“[363]

Staatlichen Musikakademie (Dăržavna muzikalna akademija – DMA) umgewandelt und existiert heute unter dem Namen Nationale Musikakademie „Prof. Pantcho Vladigerov“.

358 Siehe Kap. 7.1.1 Dobri Hristov (Biographie).

359 Siehe Kap. 3.2.1 Das normative Unterrichtssystem von Stojan Džudžev.

360 Es gab im ersten Jahr 43 ausschließlich männliche Studenten.

361 Professoren: D. Matov, L. Miletič, St. Romanski. Folkloristische Publikationsorgane an der Universität waren das Jahrbuch [Godišnik] und die Zeitschrift des Seminars für slawische Philologie [Izvestija na Seminara po slavjanska filologija].

362 Es unterrichteten Jordan Ivanov, Mihail Arnaudov und Petăr Dinekov.

363 Ernst – 2003, S. 564.

Die Anzahl der Mitarbeiter am Institut war in der Anfangsphase so gering, dass die Kommunikation und der Austausch über das gesammelte und archivierte Material für alle Beteiligten überschaubar blieben. Die Arbeit von Vasil Stoin, Leiter der Musikabteilung des Ethnographischen Museums, wurde beispielhaft für den Umgang mit dem gesammelten Material. Seine Assistentin und Nachfolgerin Rajna Kacarova sowie alle folgenden Musikethnologen setzten seine Vorgaben fort. Außer den Materialien, die von den Mitarbeitern angelegt wurden, haben auch weitere Forscher ihre Privatsammlungen – zumindest Teile davon – im Ethnographischen Museum abgegeben. Ein diesbezüglicher Aufruf war vom Ministerium für Volksbildung veröffentlicht worden.[364]

Das Nationale Ethnographische Museum in Sofia wurde 1906 gegründet, indem man den ethnographischen Teil des seit 1892 existierenden Volksmuseums separierte. Sein Direktor, Dimităr Marinov, hatte bereits drei Jahre zuvor (1903) ein umfassendes Programm für das Museum erarbeitet, nach welchem ethnologisches Material gesammelt, systematisiert und ausgestellt werden sollte.[365] Sein Programm umfasste XVI Sektionen. Die IX. Sektion „Musik und Singen" sollte aus einer Musikinstrumentensammlung und einer Volksmusiksammlung bestehen. Bereits in diesem Programm plädierte Marinov für die Arbeit mit dem neu erfundenen Edison Phonographen, „weil man viele Charakteristika nicht in Noten fassen kann".[366] Die aufgezeichnete Volksmusik sollte vom Ministerium in speziellen

364 Beispielsweise übergab 1928 Georgi Zahariev 45 Volkslieder mit Notogrammen an das Ethnographische Museum *„entsprechend der Anordnung der Hr. Hauptsekretärs des Ministeriums für Volksbildung"* (Brief vom 20.4.1928). Die Materialien befinden sich im Textarchiv unter der Inventarnummer 376. Vgl. Zeitung „Rabotničesko delo" vom 10.10.1972.

365 Dimitar Marinov (1846-1940) bekam eine kirchlich geprägte Schulausbildung u.a. im Rilakloster bei Neofit Rilski. Danach arbeitete er etwa drei Jahre als Geschäftsmann in seiner Heimatstadt Lom. 1868 ging er zum Studium in die Militärmedizinische Schule nach Istanbul. Er kämpfte in Istanbul für die Unabhängigkeit der bulgarischen Kirche und gab Zeitschriften heraus. 1871 ging er nach Belgrad. Er bekam ein Stipendium für ein Theologiestudium, wurde jedoch ausgeschlossen, weil er sich für die Bulgaren in Mazedonien einsetzte. Von 1873-75 studierte er Philologie in Belgrad. 1875 ging er zurück nach Bulgarien. Er war von 1879 bis 1887 Vorsitzender verschiedener Bezirksgerichte. Von 1893 bis 1894 war er Direktor eines Gymnasiums in Sofia, von 1894 bis 1896 Direktor der Staatsbibliothek in Sofia und danach Herausgeber verschiedener Zeitschriften. 1900 nahm er das Angebot an, Chefredakteur der bulgarischen exarchischen Zeitschrift in Istanbul zu werden. 1903 holte ihn Šišmanov ans Ethnographische Museum nach Sofia zurück, dessen Direktor er von 1906 bis 1908 wurde. Danach zog er sich zum Schreiben auf sein Weingut nach Lom zurück. Während des Ersten Weltkriegs wurde er (1917-1918) nochmals als Bezirksleiter öffentlich aktiv. 1921 nahm er die kirchlichen Weihen als Geistlicher an. Vgl. Vasileva – 1996, S. 9-117.

366 Vgl. Rapport von Dimităr Marinov an den Minister für Volksbildung über die Struktur des zukünftig eigenständigen Ethnographischen Museums und das Programm zum Sammeln des nötigen Materials, vom 19.9.1903. Abgedruckt in: Vasileva –1996, S. 158-170. Erst 18 Jahre später auf dem 9. Musikkongress (16.08.1921) wurde die Frage des Aufzeichnens von Volksliedern öffentlich diskutiert. Es wurde beschlossen, dass vom Ministerium für Volksbildung hierfür

Sammelbänden herausgegeben werden, doch es fehlten vorerst sowohl die dafür qualifizierten Fachleute als auch die nötigen finanziellen Mittel.[367] Es vergingen vier Jahre, bis dieser Beschluss in die Tat umgesetzt werden konnte. 1925 wurde dem Ethnographischen Museum das „Institut zum Sammeln von Volksliedern" angegliedert. Die Gründung dieses Institutes kann als Ergebnis des Engagements einzelner Persönlichkeiten und der „Heimatkunstbewegung" gewertet werden. Eine herausragende Rolle für die Institutionalisierung der Musikethnologie übernahm der Direktor der Musikakademie Dobri Hristov, dessen Brief von 1923 an den Minister für Volksbildung den ausschlaggebenden Anstoß gab. In diesem Brief fasste er die Bedeutung und Aufgaben der Musikethnologie zusammen.[368]

> *„Eins der wertvollsten geistigen Reichtümer, die uns seit Jahrhunderten vererbt werden, sind zweifellos unsere Volkslieder, mit ihrem Text und ihrer Musik. Sie sind durch die Kraft des kollektiven Genius des Volkes in stürmischen und ruhigen Zeiten entstanden und bilden ihn im Geiste des Volkes ab, durch die poetische und musikalische Geschicklichkeit."*[369]

Neben (1.) dem Wert der Volkslieder als „geistige Reichtümer", wird (2.) die wissenschaftliche Erforschung hervorgehoben, um die Eigenarten (Rhythmus, Metrik, Struktur und tonaler Reichtum) zu beschreiben. Damit wurde die Notwendigkeit der Institutionalisierung einer ethnologisch orientierten Musikwissenschaft in Bulgarien zum Ausdruck gebracht. Letztlich (3.) wurde die Bedeutung der Volksmusik als Fundament für die bulgarische Kunstmusik betont.[370] Den drei zentralen Argumenten wurde später ein weiteres hinzugefügt: Die Wissenschaftler betonten (4.) die Bedeutung der Volksmusik für die Erziehung der folgenden Generationen zu Patrioten.[371]

1925 – das Jahr der Institutionalisierung der Volksliedforschung am Ethnographischen Museum in Sofia – gilt als Geburtsstunde der organisierten Sammeltätigkeit. Das beinhaltet die Bündelung und die zentrale Organisation des Sammelns von Folklore und Volksmusik, sowie die finanzielle, räumliche und ideologische Unterstützung einer Gruppe von Musikethnologen. Sie bekamen den konkreten Auftrag, die bulgarische Volksmusik zu erforschen, zu sammeln, zu systematisieren, zu archivieren und zu publizieren.

---

technisch versierte Spezialisten angestellt werden sollten. Siehe Kap. 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung, Vasil Stoins Arbeitsweise.

367 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 52, Fn. 8.

368 Abgedruck in T. Todorov – 1984, S. 165.

369 Brief: Sofia 18.8.1923, Staatliches historisches Archiv /Ф. 177, оп. 1, а.е.814, лист 28/., Zit. nach T. Todorov – 1984, S. 165.

370 Siehe Kap. 7.1 Die Einbettung authentischer Musik ins musikalische Kunstwerk.

371 Siehe Kap. 7.3 Musikunterricht als Kulturtechnik.

Gleichzeitig, 1925, gründete Ivan Šišmanov den Verein „Bălgarsko folklorno družestvo“ [Bulgarischer folkloristischer Verein] in Sofia und übernahm dessen Vorsitz. Dieser Verein begann mit Unterstützung eines speziellen Fonds das Sammeln von Folklore zu organisieren. Seine Aufgaben waren dahingehend ausgerichtet, den am Ethnographischen Museum angestellten Wissenschaftlern bei ihrer Arbeit, vor allem bei der Feldforschung behilflich zu sein. Nach 1944 wurde dieser Verein in „Bălgarsko narodno družestvo“ [Bulgarischer Volksverein] umbenannt.

Obwohl es weiterhin keine spezifische Ausbildung für Musikethnologen gab, kann die Gründung eines wissenschaftlichen Forschungsapparats mit konkreten musikethnologischen Aufgaben als Geburtsstunde eines staatlich geförderten Wissenschaftszweiges gelten. Zwei Spezialisten, Pavel Stefanov und Ivan Kamburov, wurden ab 1925 am Institut für musikalische Feldforschung angestellt. Zum Leiter der musikethnologischen Abteilung wurde 1926 Vasil Stoin berufen.[372] Kurz darauf wurden drei weitere Stellen besetzt (Josif Češmedžiev, Hristo Iliev, Konstantin Zagorov), und seit 1928 wurde Rajna Kacarova eine Assistentenstelle an der Seite Stoins bewilligt. Unter der Leitung von Vasil Stoin fing seit 1926 das institutionalisierte systematische Sammeln und Systematisieren von Volksliedern durch das Ethnologische Museum an. Es war gleichsam die Geburtsstunde des ersten musikfolkloristischen Archivs in Bulgarien. Die dörfliche Volksmusik zog in die Speicher der städtischen Museen ein. Sie wurde archiviert und im gleichen Atemzug musealisiert.

Bereits die Anbindung des Instituts zum Sammeln von Volksliedern an das Ethnographische Museum kennzeichnet die intendierte Funktion der Öffentlichkeitsarbeit. Das, was zuerst gegründet wurde, war ein Museum (1906). Dessen Aufgaben erweiterten sich durch die Einrichtung einer musikethnologischen Forschungsabteilung (1924). Auch wenn die „Ausstellung“ von Volksmusik, mit Ausnahme der Instrumentensammlung, vor allem durch deren Publikation in Sammelbänden erfolgte, hatte das Volksmusikarchiv durch seine Zugehörigkeit zum Museum einen musealen Status.

Gleich nachdem 1937 an der Staatliche Musikakademie Stojan Džudžev den Lehrstuhl für Volksmusik einnahm, versuchte er durch Verhandlungen mit dem Ministerium für Volksbildung, die Feldforschergruppe des Museums der Musikakademie anzugliedern.[373]

372 Er blieb formal als Professor an der Musikakademie angestellt, wurde jedoch zum Leiter der Musikgruppe am Museum berufen.

373 Siehe Protokoll der Musikakademie vom 15.3.1937, in: T. Todorov – 2002, S. 51, Fn. 1.

„Die Erforschung von Volksmusik ist nirgends die Aufgabe eines Ethnographischen Museums, sondern die Aufgabe von Spezialisten aus spezialisierten wissenschaftlichen Institutionen."[374]

Der Antrag wurde abgelehnt: Die musikethnologische Gruppe blieb dem Ethnographischen Museum angegliedert. Aus der Arbeit der musikwissenschaftlichen Feldforschungsgruppe erwuchs das Musikfolkloristische Archiv, das als notwendiger Außenspeicher fundierte und von wo aus das gesammelte Liedgut zuerst archivarisch und später funktional (für die Publikation) systematisiert werden musste. Der Status dieser Abteilung veränderte sich im Laufe der Jahre: Aus dem „Museum" mit „Volksmusikforschung" und „Musikarchiv" wurde die „Wissenschaftliche Abteilung für Musikethnologie mit Archiv und Museum". Noch zehn Jahre nach der sozialistischen Wende und der Angliederung der Musikethnologie an die Akademie der Wissenschaften, wurde der Museumsstatus der musikethnologischen Sammlung beibehalten. Erst 1954 wurde das Institut in eine ausschließlich wissenschaftliche Institution umgewandelt, die nicht mehr den Anspruch stellte, weiterhin die Funktionen eines Museums erfüllen zu wollen. Die Bezeichnung „Museum" verschwand aus dem Titel.[375]

4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung

Die fünf Mitarbeiter, die sich seit 1925 im „Institut zum Sammeln von Volksliedern" dem Forschen, Sammeln, Systematisieren, Archivieren und Veröffentlichen widmeten, waren zusätzlich zu ihrer eigenen Arbeit sehr an der Koordination der weiterhin aktiven privaten Sammler interessiert. Diese hatten seit dem Erscheinen von Šišmanovs Text im ersten „Sammelband für Volkswissen" (SbNU)[376] und innerhalb der Auseinandersetzungen mit der „Heimatkunstbewegung" wertvolle („philologische") musikwissenschaftliche Arbeiten vorzuweisen. Die romantisch-sentimentale Blickrichtung auf Folklore hatte vielfältige inhaltliche und methodologische Ansätze erarbeitet. Für diese erste Phase war wichtig, dass es noch keine Leitungsstrukturen gab, die durch Vorgaben, Gutachten, Programmen und kollektive Aufgaben die wissenschaftlichen Fragestellungen und Methoden beeinflussen konnten.

Uneingeschränkt blieb das Interesse an der volkskundlichen Forschung im Ausland. Fast jeder bulgarische Text offenbart durch die darin zitierten Schriften seine Anbindung an das abendländische Denken. Rezipiert wurden unter anderem Werke von Herder, Montaigne, Diderot, Rousseau, Dorset, Percy, Goethe, Schlegel,

374 T. Todorov – 2002, S. 119, Fn. 18.
375 Siehe Kap. 4.2.2 Speicherung von Authentizität, Verbindungen zwischen Archiv und Museum.
376 Vgl. Šišmanov –1889, S. 16.

Uhland und P. Levy.[377] Es wurden Studien über Volkskunde, Folkloristik und Volksliedforschung verfasst, die zum Ziel hatten, die in Bulgarien arbeitenden Wissenschaftler über die neuesten Entwicklungen und Tendenzen in verschiedenen europäischen Ländern zu informieren.[378] Viele der Intellektuellen studierten und promovierten nach wie vor im Ausland.[379] Einige der im Ausland verfassten Publikationen, setzten sich mit den Phänomenen der bulgarischen Volksmusik auseinander indem sie sich methodologisch an die Arbeitsweise der Gastländer anpassten.[380]

Obwohl sich in Bulgarien letztlich eine abendländische Musikgeschichte als Standardwissen durchsetzte – die Geschichte der Noten und Kompositionen und der klassischen Terminologie –, die kaum etwas mit der Musikgeschichte Bulgariens zu tun hatte, wurden die Bemühungen, eine „nationale Musikgeschichte" zu konstruieren, fortgesetzt. Hierzu wurden vorerst die Besonderheiten bulgarischer Volks- und Kirchenmusik innerhalb dieses klassischen Rahmens als Sonderformen eingegliedert und in die vorgegebenen Denkstrukturen übertragen. Gerade weil sie als Beitrag Bulgariens zur Weltkultur und Zivilisation von Bedeutung waren, sollten sie in den Rahmen abendländischer Musikgeschichte eingepasst werden. Auf der emanzipatorischen Ebene wurden jedoch auch Versuche unternommen, bestimmte Herkunfts- und Abstammungslinien für bulgarische Musik zu bestimmen. Die damals entwickelten Thesen zu einer Ursprungstheorie „authentischer bulgarischer Musik" versuchen eine evolutionäre Musikgeschichte zu beschreiben, indem einige prominente Theorien, wie beispielsweise die panslawistische Idee[381] oder der indogermanische Stammbaum[382], von bulgarischer Seite

377 Vgl. Levy – 1911.

378 Vgl. z. B. Arnaudov – 1941.

379 Vgl. Röhling – 1992, S. 163-222. Horst Röhling legt in vier Abschnitten (1878-1899, 1900-1918, 1919-1945 und 1946-1968) eine Analyse der internationalen wissenschaftlichen Beziehungen Bulgariens anhand der Auswertung der im Ausland verfassten Dissertationen vor. Er geht hierbei von der besonderen Bedeutung von Wissenschaft und Bildung für die geschichtliche und kulturelle Entwicklung aus. Die bulgarischen Auslandsdissertationen werden quantitativ und qualitativ beschrieben. Hierbei werden die Länder und die Sprachen in denen die Dissertationen verfasst wurden, der Frauenanteil, die Fächer und die Universitäten benannt und über den Zeitraum von 1878 bis 1968 statistisch verglichen. Vgl. auch Lazarov & Dančeva – 1975. Eine vergleichbare Studie über die im Ausland studierten bulgarischen Musiker liegt derzeit leider noch nicht vor.

380 Vgl. z. B. Zankov – 1920, Braschowanoff – 1923, Spassov – 1931, Džudžev – 1931, Obreschkoff – 1937, Romansky – 1942.

381 Der Panslawismus war eine im 19. Jahrhundert entstandene Bewegung des romantischen Nationalismus. Als Einigungsprogramm sollte er seit Mitte des 19. Jahrhunderts dem Kulturaustausch der slawischen Völker dienen. Von Russland aus wurde der Panslawismus zur Grundlage für politischen Aktivismus, der durch militärische Eingriffe zur Vereinigung aller Slawen unter russischer Vorherrschaft führen sollte. Auf der anderen Seite ließen sich zahlreiche Akademiker, vor allem Philologen und Historiker, durch die Idee des Panslawismus inspirieren.

durchdacht und mit folkloristischen Materialien unterlegt wurden. Die Thesen blieben jedoch zu vage, um allgemeine Anerkennung zu finden. Allerdings wurden sie sporadisch auch nach 1944 weiter verfolgt und sind bis heute nicht gänzlich verworfen worden.

Zusammen mit der Publikation zahlreicher weiterer Liedsammlungen wurden auch wissenschaftliche Auseinandersetzungen, die sich detailliert mit dem Sinn der ethnologischen Arbeit, den Programmen und den angewandten Techniken und Methoden beschäftigten, veröffentlicht.[383] Auf Grund ihrer Nähe zum gesammelten Material und der ausführlichen emischen Analyse, haben die Arbeiten der frühen Musikethnologie ihre Bedeutung für die Erforschung der bulgarischen Musik bis in unsere Tage hinein beibehalten.[384] Sie gelten nicht nur als wissensgeschichtliche Dokumente, sondern werden als normative Zeugnisse für „authentische Musik" gewertet und weitergegeben, denn die Nähe der Forscher zur musikalischen Praxis ist offensichtlich.

Beispielsweise setzte sich Karel Mahan[385] als erster in seiner Publikation „Našite napevi" [Unsere Lieder] in SbNU, Bd. 10, 1894 mit der Frage der Entstehung von Melodie und Text eines Volksliedes auseinander, indem er die beeindruckenden Improvisationsfähigkeiten der meist „völlig ungebildeten Schöpfer solcher Schätze" betonte.[386] Hierzu untersuchte er die Intentionen, die den Musizierenden dazu bringen, seine Eindrücke und Gefühle durch die Volkslieder zu kommunizieren:

> *„Jeder einfache Mensch will seine Ergriffenheit oder aber seine Trauer durch ein Lied ausdrücken; z. B. seine Idee aufzeigen oder eine Begebenheit beschreiben oder aber eine Reflexion mit seinen eigenen Worten ausdrücken usw. … Ohne lange zu überlegen beginnt er ein altes Lied zu singen, welches er mag oder welches annähernd den Gegenstand seiner*

Sie arbeiteten an vergleichenden Studien zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden bei den Slawen unterschiedlicher Nationen. Ausgehend von der vergleichenden Sprach- und Dialektforschung galt das besondere Interesse den folkloristischen Gemeinsamkeiten. Vgl. Neander – 1958 und Golczewski & Pickhan – 1998.

382 Man suchte nach dem Vorbild der Brüder Grimm innerhalb bulgarischer Volkslieder und Märchen nach den Überbleibseln einer früheren gemeinsamen Mythologie der indogermanischen Völker.

383 Besonders beeindruckend ist in diesem Kontext die Arbeit des Philologen Anton P. Stoilov. In seinem Werk „Anzeiger der im 19. Jh. gedruckten bulgarischen Volkslieder" gibt er einen umfassenden Überblick über die zwischen 1815-1878 publizierte „authentische Volksmusik".Vgl. Stoilov – 1916 und 1918. Zu Stoilovs Klassifikation siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik".

384 Der Begriff „emisch" bezeichnet hier die Beobachtung einer Kultur aus der Sicht eines Teilnehmers dieser Kultur. Eine „etische Betrachtung" hingegen wäre eine Beobachtung von außen. Vgl. Baumann – 1993 und 2006, S. 58-63 und Fischer & Zanolli – 1969, S. 2-19.

385 Karel Mahan (1867-1923): Der gebührtige Tscheche war Musiktheoretiker, Musikethnologe, Publizist und Komponist. Besonders wichtig ist das von ihm zusammengestellte Lehrbuch: Vgl. Mahan – 1895.

386 Mahan – 1894, S. 230.

inneren Bewegtheit beschreibt. Manchmal geschieht es, dass er sich das Lied nicht gut gemerkt hat, dann ist seine Reproduktion etwas mehr verändert, oder aber er bemerkt, dass die Anzahl der Worte nicht der Anzahl der Töne entspricht, dann beschneidet er oder er passt an. Auf diese Weise erklären sich die verschiedenen Varianten der Lieder."[387]

Musiksoziologische Fragen bezüglich der Individualität und deren Beziehung zur Kollektivität von Folklore wurden ebenso aufgeworfen wie die Beziehungen zwischen Künstlerpersönlichkeit und gesellschaftlichem Kollektiv. Die Mechanismen der Entstehungsprozesse, der Zugehörigkeit und Funktion von Musik zur sozialen Existenz des Menschen gerieten seit Anfang des 20. Jahrhunderts ins musikwissenschaftliche Blickfeld.[388]

Sehr konkret wurden die methodologischen Probleme in Bezug auf die Arbeitsweisen beim Sammeln und die Konservierung von Volksmusik. Die zu beantwortenden Fragen tauchten auf der Plattform der wissenschaftlichen Diskurse auf. Diskutiert wurden unter anderem Transkriptionstechniken, metrische und rhythmische Theorien und die Spezifik der Intonationen. Einige dieser Themen wurden zu Merkmalen, die der Klassifikation und Gattungsbestimmung von bulgarischer Volksmusik und ihrer regionalen Besonderheiten dienten. Sie gingen nach der wissenschaftstheoretischen Auseinandersetzung als Klassifikationsmerkmale in das System zur Kennzeichnung von „Authentizität" ein. Das gilt beispielsweise für die metrorhythmischen, melodischen, konfessionellen und ethnischen Merkmale, für die poetischen Strukturmerkmale des Textes und für die funktionale Klassifikation nach Genres.

Die frühen musikethnologischen Arbeiten sind durchdrungen von der Überzeugung, dass Musik im Kontext der folkloristischen Traditionen betrachtet werden muss. Es wurden daher nicht nur die Lieder mit Melodie und Text gesammelt, sondern zu jedem Lied wurde auch der Anlass bzw. die Funktion beschrieben. Zahlreiche Beispiele der Beschreibung und Systematisierung der Lieder innerhalb der Publikationen zeugen von den Versuchen, den Platz der musikalischen Äußerungen im umfassenden Konzept der Folklore zu definieren.[389] Hier handelt es sich vor allem um einen ethnologischen Erfahrungswert, der weniger aus theoretischen Überlegungen denn aus Selbstverständlichkeiten heraus zum wissenschaftlichen Paradigma wurde. Die Zugehörigkeit bestimmter Lieder zum Jahres- und Lebenszyklus und zu bestimmten Bräuchen und Ritualen wurde bei den

387 Mahan – 1894, S. 230. Das Wort „anpassen" [naglasjam] ist ein Terminus, der in der bulgarischen Umgangssprache häufig für das „sich zurechtlegen" von Melodie und Text angewandt wird. Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Improvisation als Komposition und Improvisation als Gedächtnispraxis.

388 Beispielsweise die Arbeiten von Stojan Brašovanov „Über die Musik als soziale Kunst" oder „Soziologische Gedanken über das Volkslied". Brašovanov – 1931, S. 11-53; Brašovanov – 1931/4, S. 326-336.

389 Siehe Kap. 5 Musikwissenschaftliche Kriterien für „Authentizität".

meisten Publikationen nicht nur angegeben, sondern zum Fundament der Organisation der Lieder in den Sammelbänden. Bei der Klassifikation der Lieder nach Liedgattungen wurden vornehmlich die Aussagen der Informanten benutzt, um Gattungen und Typen zu benennen. Obwohl die Lieder und einzelne musikalische Kennzeichen extrahiert wurden, galt es, das ganzheitliche Konzept der Folklore beizubehalten.

Ebenso selbstverständlich und pragmatisch war die regionale Aufteilung des Landes anhand ihrer Folklore. Die einzelnen Sammler konzentrierten sich meist auf einzelne Regionen, doch auch innerhalb einer einzigen Region kamen musikalische, konfessionelle, ethnische und soziologische Besonderheiten zum Vorschein. Erst die auf diesen Arbeiten aufbauenden vergleichenden Studien (später „musikalische Dialektologie" genannt[390]) brachten Unterschiede und Gemeinsamkeiten verschiedener Regionen zum Vorschein. Die Angst vor dem schnellen Verschwinden der Volkstraditionen war der Grund, warum einige Regionen und Traditionen mit Vorzug behandelt wurden. Beispielsweise fing Vasil Stoin seine Sammeltätigkeit im Bezirk Vidin, Vraza und Pleven (nord-westliche Donauebene) an und begründete diese Entscheidung damit, dass das Volkslied dort am schnellsten verschwinde.[391]

Besondere Aufmerksamkeit galt der Metrik und Rhythmik bulgarischer Volksmusik. Bereits 1886 erkannte der Musiklehrer Anastas Stojanov aus Šumen dieses Phänomen in der bulgarischen Volksmusik. Es folgten theoretische Überlegungen: Wie notiert man die Rhythmen? Was für Taktarten gibt es? Wie ist die Relation zwischen realen und verlängerten Zeiten in den mensurlosen [besmenzurni] Liedern? Wie sind diese spezifischen Phänomene zu werten und können sie als „authentisch bulgarische Besonderheit" verstanden werden? Mit diesen Fragen beschäftigten sich später vor allem Atanas Badev[392], Stojan Brašovanov[393], Dobri Hristov[394], Vasil Stoin[395], Vasil Spasov[396], Angel Bukoreštliev[397], und Stojan Džudžev[398]. Besonders wichtig schien in diesem Zusammenhang die Anlehnung an Béla

390 Siehe Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität, Musikfolkloristische Dialektologie.

391 Vgl. V. Stoin – 1928, Vorwort S. V.

392 Atanas Badev, Vortrag beim Zweiten Musikkongress, Sofia (1904) über die metrorhythmischen Besonderheiten der ungleichmäßigen Taktarten und die Gruppierung der kleinsten Elemente (chronos protos) in Takten mit verlängerten Zeiten. Vgl. Kamburov – 1933, S. 38.

393 Vgl. Braschowanoff – 1923.

394 Vgl. D. Hristov – 1913 und 1928.

395 Vgl. V. Stoin – 1927.

396 Vgl. Spassov – 1931.

397 Vgl. Brief von Angel Bukoreštliev an Ivan Kamburov von 1940 in dem Bukoreštliev seine Vorgehensweise beim Transkribieren erklärt, z. B. dass er die Lieder in Achtel statt Sechzehntel Takten notiert. Vgl. M. Popova – 2005, S. 9. Und siehe Kap. 7.1.2 Angel Bukoreštliev (Biographie).

398 Vgl. Džudžev – 1931.

Bartók, der durch seinen Bekanntheitsgrad die Aufmerksamkeit der westlichen Welt auf diese rhythmischen Besonderheiten lenkte, indem er die unregelmäßigen Rhythmen „bulgarische Rhythmen“ nannte und als ein einmaliges Phänomen charakterisierte:

> *„Diese Art von Rhythmus bereitete also auch den ausgebildeten Musikern große Schwierigkeiten (nicht so den Bauern!). Doch da kamen die bulgarischen Musikwissenschaftler und machten auf eine Reihe ganz erstaunlicher Erscheinungen aufmerksam.“*[399]

Dobri Hristov erstellte als erster eine Systematik der symmetrischen und asymmetrischen Taktmaße in der bulgarischen Volkmusik.[400] Er ging davon aus, dass der unregelmäßige Takt aus gleichen primären und unteilbaren Takteinheiten (chronos protos) zusammengesetzt ist. Im Gegensatz zur den europäischen unregelmäßigen Takten ziehen sich die unteilbaren Teile zu größeren Einheiten zusammen, die aus zwei oder drei Teilen (kurze oder verlängerte Taktteile) bestehen können.

399 Bartók – 1972 (1938), S. 97. Siehe auch Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Forschungsfelder und Kap. 5.2 Spezifische Merkmale für Authentizität, 5) Metrorhythmen.

400 Siehe Kap. 7.1.1 Dobri Hristov (Biographie).

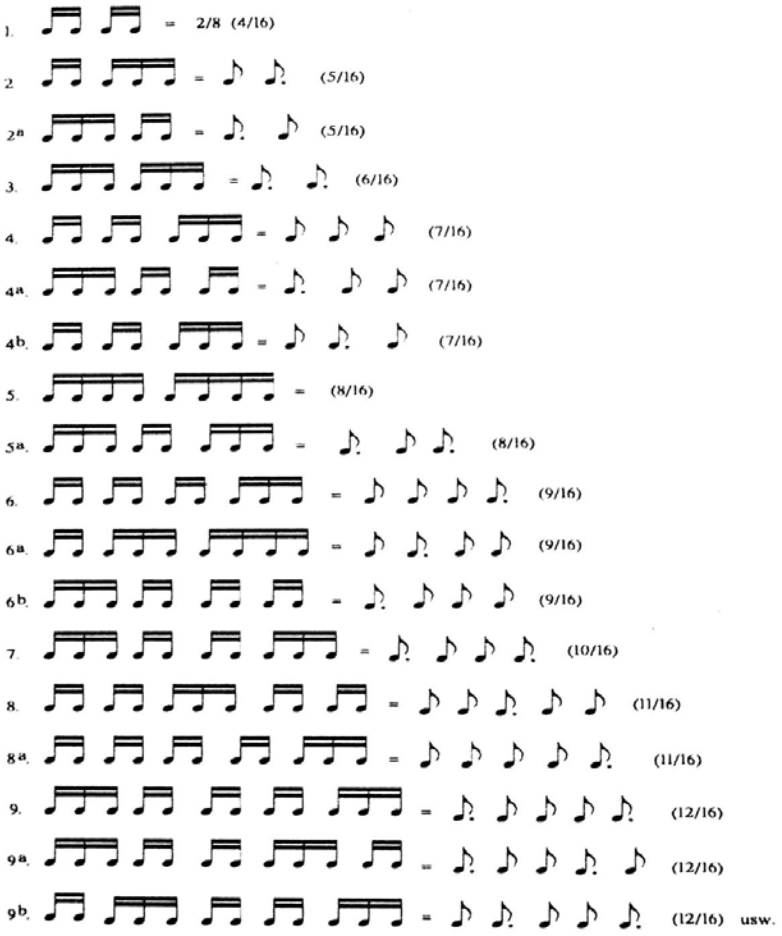


Abb. 23: Systematik der Taktarten von D. Hristov[401]

401 Dobri Hristov führte zusätzlich zu seiner Klassifikation der Taktarten diverse Termini zur Beschreibung von besonderen Phänomenen ein. Z. B. „mensurlose“ Lieder, „primäre und sekundäre rhythmische Gruppen“. Er stellt durch seine klare Klassifikation den folgenden Generationen von Musikwissenschaftlern ein fundamentales Arbeitsmittel zur Analyse und Transkription bulgarischer Volksmusik zur Verfügung. Abb. aus Djidjev – 2005, S. 30f., Anhang 1-3b.

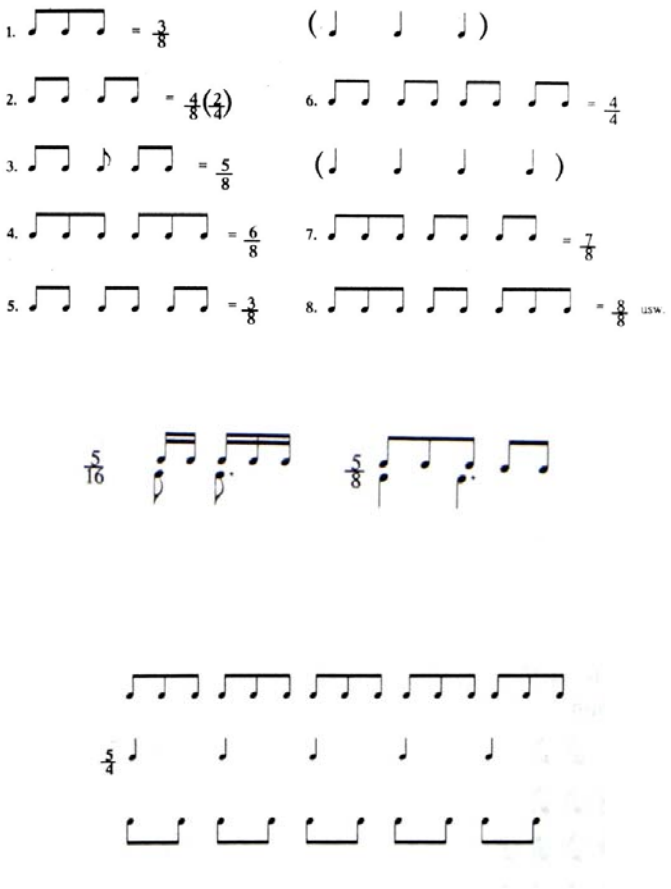


Abb. 23 (Forts.): Systematik der Taktarten von D. Hristov

Vasil Stoin ging anders an das asymmetrische metrorhythmische Phänomen heran. Er sucht nach dem Ursprung der „verlängerten Takteinheit" und erklärte die Asymmetrie durch das Verhältnis zwischen den einfachen Taktmaßen. Er führte sie auf die Bewegungsgeschwindigkeit der primären Werteelemente zurück. Dadurch entstand eine weitere Systematisierung der metrischen Gruppen mit verlängerten Takteinheiten, die alle möglichen Fälle von Kombinationen verschiedener unregelmäßiger Taktarten aufzeigte.[402]

402 Vgl. V. Stoin – 1956, S. 13.

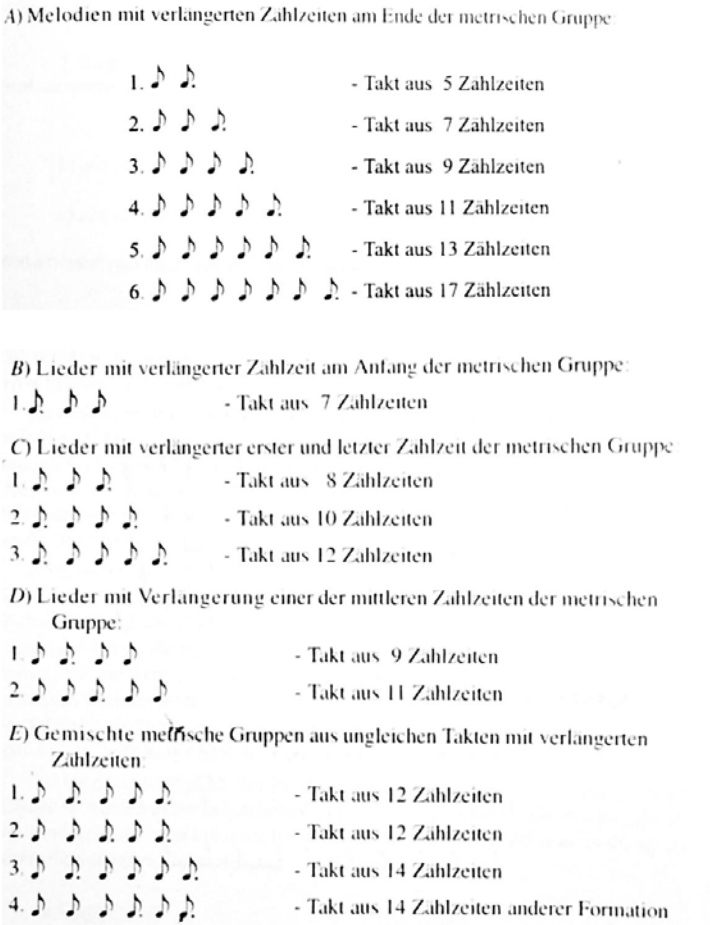


Abb. 24: Verlängerte Zählzeiten und kombinierte metrische Gruppen nach V. Stoin[403]

Auch zum melodischen Aufbau der Volksliedmelodien existieren zahlreiche Studien aus dieser Zeit. Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten von Karel Mahan[404], Dobri Hristov[405] und Vasil Stoin[406]. Sie setzten sich theoretisch mit den

403 Djidjev – 2005, S. 31f., Anhang 4 und 5.
404 Vgl. Mahan – 1894, Vgl. EBMK – 1967, S. 128.
405 Vgl. D. Hristov – 1928, S. 63-124.
406 Vgl. V. Stoin – 1924.

musikalischen Parametern der Volkslieder auseinander, analysierten deren Ambitus und die charakteristischen Modi – den pentatonischen, diatonischen (mit Bezug auf die Kirchentonarten), chromatischen (mit Bezug auf die Makamat) und enharmonischen Aufbau sowie die tetrachordische Struktur von melodischen Phrasen, aber auch die Besonderheiten in der Intervallfortschreitung, deren typische Wendungen und Verzierungen sowie die Besonderheiten bei der Intonation. Sie untersuchten die Häufigkeit der vorkommenden Töne, bestimmter Tonarten und abstrahieren Grund- und Kadenztöne mit dem Ziel, Gesetzmäßigkeiten und Periodizitäten des melodischen Aufbaus ausfindig zu machen.

Die Fragen nach den variablen Parametern von Volksliedern und Instrumentalmelodien bedurften der Auseinandersetzungen mit den Kriterien zur Bestimmung von Gleichem und Varianten. Melodische Stereotypen und eine Vielfalt an Verzierungsmöglichkeiten, charakteristische Aufteilungen von betonten und unbetonten Zeiten und erlaubte und unerlaubte Variationen wurden untersucht. Die Möglichkeiten der analytischen Auseinandersetzung waren vielfältig. Den Musikethnologen stand eine große Menge an Material zur Verfügung, doch es mussten erst eine Vielzahl von aufwendigen Einzelstudien erarbeitet werden, um die musikalischen Merkmale von Volksmusik in einem größeren Rahmen untereinander vergleichen zu können. Die Ethnologen waren gezwungen, sich einen Überblick über die gesamte Materie zu verschaffen. Gleichzeitig war die detaillierte Analyse der musikalischen Spezifika ausschlaggebend für die Bestimmung von Ähnlichkeiten und Unterschieden.

Die musikalischen Intonationen der Melodien, die charakteristisch für die verschiedenen Liedzyklen sind, wurden mit der emotionalen Spezifik dieser Lieder verglichen und führten zu Definitionsversuchen von Genres innerhalb der bulgarischen Volksmusik. Die Klassifikation der Lieder nach Genres beschreibt sowohl die Anbindung der Lieder an bestimmte Anlässe und Funktionen als auch die Existenz von bestimmten Charakteristika in Melodik und Metrik. Durch die Analyse zahlreicher Beispiele konnten weiterhin Gesetzmäßigkeiten in der Formbildung, in der Art und Weise von Wiederholungen, in Varianten von Einschüben und Refrains und andere musikalische Regelmäßigkeiten festgestellt werden, die bei der Klassifikation der Lieder behilflich sein sollten.[407]

Ausgehend von der innerhalb dieser Arbeiten definierten Terminologie konnten Verwandtschaften zwischen Genres untersucht werden. Die Ähnlichkeiten zwischen „Tafelliedern“ [na trapeza], Liedern „beim Plaudern“ [na muhabet] und „Spinnstubenlieder“ [na sedjanka] konnten nun nach konkreten melodischen und metrischen Kriterien beschrieben werden.

---

407 Siehe ausführliche Auflistung der dadurch entstandenen Klassifikationskriterien in 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine, 1. Musikalische Klassifikation und 2. Thematik.

Auch dem Klangmilieu wurde besondere Aufmerksamkeit zuteil. Der Großteil bulgarischer Volksmusik ist einstimmig. Mehrstimmigkeit oder Diaphonie gelten als Ausnahmen. Als erster erwähnte Angel Bukoreštliev 1892 die bulgarische Mehrstimmigkeit, ohne ihr jedoch besondere Bedeutung zukommen zu lassen. Er beschrieb sie lediglich zusammen mit der Praxis des antiphonen Singens in einer Fußnote, transkribierte die Lieder aber weiterhin einstimmig ohne auf die Art der mehrstimmigen Aufführungspraxis einzugehen.[408] Vasil Stoin begegnete der bulgarischen Mehrstimmigkeit erst 1923, also nachdem er bereits über 20 Jahre Folklore sammelte. Er untersuchte als erster die spezifische Form der Schwebungsdiaphonie anhand der Hypothese, dass das Phänomen der Diaphonie etwas typisch Bulgarisches sei.[409] Stoin ging in seiner Hypothese sogar so weit, dass er vermutete, die Mehrstimmigkeit der orthodoxen Kirchenmusik (Melodien im System des Oktoechos mit wechselnden Borduntönen) könne von der Volksmusik übernommen worden sein, da es sich bei diesen beiden Musiken um eine besondere Form des mehrstimmigen Denkens handele, die nicht mit den Regeln der klassischen Harmonielehre zu verbinden seien.[410]

Erste Studien über einzelne Volksmusikinstrumente entstanden. Vorreiter auf diesem Gebiet war erneut Vasil Stoin. Er wollte eine ganzheitliche Systematik der Volksmusikinstrumente verfassen. Seine Organologie blieb jedoch nur ein Vorhaben und lediglich ein kurzer Aufsatz über die Doppelflöte konnte zu Lebzeiten von ihm vollendet und publiziert werden.[411] Rajna Kacarova setzte diese Arbeit auf ihre Weise fort.[412] Sie beschrieb beispielsweise in ihrer Studie zur den Dudelsäcken [Gajdi] aus Koprivštica nicht nur die Instrumente, sondern auch die Spieler, ihre Rolle bei dem Erhalten einer Tradition, die Anwendung des Instruments zur Begleitung von Tänzen und Liedern und die gegenseitige Beeinflussung vokaler und instrumentaler Musik sowie deren Differenzen.[413] Ihr Text über die Dudelsäcke eines Meisters aus Šumen enthält nicht nur Angaben über „die Geheimnisse" der Bauweise, die über einige Generationen von Gaidabauern weitergegeben wurden, über Timbre und Stimmungen, sondern auch eine Anleitung „Wie man den Dudelsack des Meisters Ivan richtig bewahrt und steuert".[414]

Anhand der angeführten Beispiele für musikwissenschaftliche Forschungsthemen, die lediglich eine Auswahl darstellen, ist zu erkennen, dass die Arbeiten der Musikwissenschaftler bis 1944 so umfangreich und vielfältig waren, dass es

408 Vgl. Bukoreštliev – 1892, S. 107.

409 Vgl. V. Stoin – 1925, in: V. Stoin – 1956, S. 83–97.

410 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 75, Fn. 12 und S. 80.

411 Vgl. V. Stoin – 1936 (1925), S. 86-88.

412 Eine ganzheitliche Organologie der bulgarischen Instrumente wurde erst von Ivan Kačulev verfasst. Vgl. Kačulev –1978 und Kachulev – 1972.

413 Vgl. Kacarova – 1937, S. 14-22.

414 Kacarova – 1936, S. 80-100.

kaum ein Thema gab, welches nicht bereits in dieser ersten Phase angelegt wurde. Viele der grundlegenden Paradigmen der ersten Generation von Musikethnologen haben bis heute ihre Gültigkeit behalten. Bei genauerer Betrachtung der spezialisierten Studien kann sogar der Prozess einer Entwicklung klassifikatorischer Merkmale „authentischer bulgarischer Musik“ bis in die nächsten chronologischen Phasen verfolgt werden.

Sammeln „authentischer“ Volksmusik

1890 wurde auf Initiative von I. Šišmanov ein Rundbrief herausgegeben, der alle Musiklehrer dazu aufgeforderte, mit dem Aufzeichnen von Volksliedern zu beginnen. Die Sammler schickten ihre Materialien an die Redaktion des „Sammelbandes für Volkswissen“ (SbNU).[415] Anfänglich wurden nur die Texte der Lieder gesammelt.[416] Erst im Nachhinein begannen einige Sammler die Melodien zu transkribieren.

Zwischen den Aufzeichnungen von Volksliedern aus dem 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts findet man einige, die in byzantinischen (churmusischen) Neumen notiert wurden. Diese Neumen wurden für den Gesang in der orthodoxen Kirche benutzt.

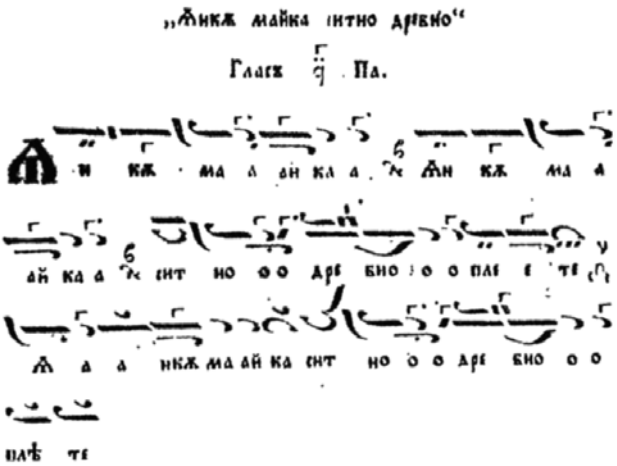


Abb. 25: Neumen des ersten mit Melodie publizierten Volksliedes von 1857

415 Vgl. T. Todorov – 1981, S. 109-113, 114f.

416 Vgl. z. B. Miladinovi – 1861, Šapkarev – 1891 und SbNU, Bd. 1 – 1889.

Die erste bekannte Aufzeichnung eines Volksliedes mit Melodie wurde 1857 in der Sammlung „Bălgarska găsla“ von Spas Zafirov und Cani Želev publiziert (siehe Abb. 25): „Janka majka sitno drebno plete [Jankas Mutter flechtet (ihre Haare) fein und dünn]“. Ein Hochzeitslied, das von der Mutter und den Brautmädchen gesungen wird, während sie die Braut kämmen und schmücken, bevor sie das Elternhaus verlassen muss.[417]

Erst nach und nach wurden immer mehr Volkslieder, entsprechend der Fähigkeiten der Sammler, mit Melodie und Text aufgeschrieben. Bereits im zweiten Band des SbNU (1890) wurden neben zahlreichen Volksliedtexten (138) auch 16 Lieder mit Noten abgedruckt.[418] Für die darauf folgenden Bände des SbNU wurde die Abbildung von Volksliedern mit Noten zum Standard.[419]

Über die Frage, ob das Neumen- oder das Notensystem die Spezifika der bulgarischen Volksmusik besser abbilden kann, gab es keine eindeutige Meinung. Beide Systeme zeigen Schwierigkeiten bei der Darstellung der metrorhythmischen Besonderheiten und der Verzierungspraxis. In diesem Kontext ist es nicht unerheblich zu betonen, dass durch den Herausgeber (Šišmanov) entschieden wurde, die Volkslieder in den mit staatlicher Unterstützung herausgegebenen Sammelbänden des Volkswissens (SbNU) möglichst mit Noten zu veröffentlichen. Somit haben wir erneut einen Beweis für die Ausrichtung der folkloristischen Arbeit an westeuropäischen Normen, wie beispielsweise der Notenschrift. Durch das Notieren in Noten wurde in hohem Grade auch die Theorie der westeuropäischen Musik als Grundlage der Errungenschaften des Musikdenkens übernommen:

> *„… mit der Notenschrift schreiben wir nicht nur eine Komposition nieder, sondern gleichzeitig … deuten wir sie auch, indem wir sie vorher festgelegten Kategorien und Schemata zuordnen: Tonalität, System des Stimmens, Rhythmus, Takt, Form usw.“*[420]

Ziel der Transkriptionen war nicht nur die Konservierung des Materials, sondern auch dessen Vorbereitung für eine vergleichende ethnologische Forschung über die Grenzen Bulgariens und des Balkans hinaus.

Transkriptionen

Im Unterschied zu den späteren Phasen des Sammelns mit Aufnahmetechnik fand die Transkription der Volkslieder bereits während der Feldforschung und nicht als Form der Nachbearbeitung oder Analyse statt. Daher wurde gerade in der frühen Phase der Musikethnologie den zahlreichen Fragen, die beim Transkribieren der

---

417 Benutzt wurde die Churmusische Neumennotation. Von Petăr Zlatev Gruev wurden 1870 zwei Volkslieder mit westlicher Notation und 1873 ganze 47 Lieder mit Churmusischen Neumen niedergeschrieben. Vgl. Ljondev – 1967, S. 168 und Mocev & Dinev – 1964, S. 24.

418 SbNU – 1890, Bd. 2, Volkslieder transkribiert von G. Lăžev.

419 Vgl. Ljondev – 1967, S. 164.

420 Vgl. Džudžev – 1961, S. 151. Zit. nach Djidjev – 2005, S. 44.

Volksmusik ins Notensystem auftauchten, besondere Aufmerksamkeit zu Teil: Wie sollte man die Rhythmen notieren? Wo sollte man bei den metrisch freien Liedern Taktstriche setzten? Wie sollten die unreinen Intervalle, die Vierteltöne und wie die Verzierungen abgebildet werden?

Über die konkreten Schwierigkeiten beim Transkribieren von Folklore „mit Hand und Ohr" äußerste sich bereits 1872 Vasil Čolakov im Vorwort zu seinem Sammelband „Bălgarskij naroden sbornik".[421] Die erste Anleitung bezüglich des Aufschreibens von Volksliedmelodien wurde seit 1919 an der Staatlichen Musikschule von Prof. Dobri Hristov für Lehrer der Grundschulen und Progymnasien angeboten.[422] Auf Initiative von Dobri Hristov sollten etwa 20 Lehrer eine professionelle Vorbereitung für die Sammeltätigkeit bekommen. Die Unterrichtseinheit hieß „Kurs zum Singenlernen" und wurde über drei Jahre an jeweils 25 Tagen in den Sommerferien durchgeführt. Ziel des Kurses war, den Lehrern das nötige theoretische und praktische Wissen zum Singen, Unterrichten und Notieren von Volksliedern zu vermitteln. Im zweiten und dritten Jahr wurde zusätzlich und fakultativ das Aufschreiben von Volksliedern in Noten trainiert.[423] Einer der Kursteilnehmer war Vasil Stoin, der später das Institut zum Sammeln von Volksliedern am Ethnographischen Museum leitete. Im Rahmen dieses Kurses wurden die Probleme beim Aufschreiben und Erlernen der Volkslieder einschließlich der metrorhythmischen Besonderheiten diskutiert. Somit waren sie eine Vorstufe der später zu Papier gebrachten wissenschaftlichen Studien zum Metrorhythmus.

Zur Notation von Volksliedern mussten Regeln aufgestellt werden. Die Noten sollten nicht nur abbilden, sondern auch die Möglichkeit zur Reproduktion und Transformation der Lieder bieten. Es mussten Kompromisse gefunden werden. Einerseits sollte die Melodie, samt der komplexen Verzierungen und der Feinheiten, aus der Transkription ersichtlich werden. Andererseits durfte das Verständnis für ein einfaches Volkslied durch eine Überladung des Notenbildes nicht gefährdet werden. Beispielsweise war Vasil Stoin der Überzeugung, dass es unmöglich sei, die Vierteltöne in Notenschrift festzuhalten und verzichtete somit darauf.[424] Zusätzliche diakritische Transkriptionszeichen, wie sie Otto Abraham und Erich M. Hornbostel vorschlagen, wurden nicht verwendet.[425]

Nach zahlreichen Versuchen, die beispielsweise das Aufzeichnen der irregulären Rhythmen betrafen, bildete sich allmählich eine normierte Darstellung der transkribierten Volksmelodien heraus.[426] Letztendlich hatte der Notentext im erstarrten Zustand einem Gerüst zu gleichen. Die Transkription bot somit die Möglichkeit

421 Čolakov – 1872, S. III.
422 Siehe 7.1.1 Dobri Hristov (Biographie).
423 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 31, S. 34, Fn. 3.
424 Vgl. V. Stoin –1956 (1925), S. 90 und T. Todorov – 2002, S. 84, Fn. 31.
425 Vgl. Abraham & Hornbostel – 1909-1910, S. 1-25.
426 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik (Zweite Phase), Transkriptionen.

subjektiv interpretiert zu werden. Doch ohne dass dem Forscher die eigentlichen Quellen oder zumindest ähnliche Beispiele bekannt waren, konnte er nur sehr vage erlesen, wie das Lied geklungen hat.

Vasil Stoins Arbeitsweise

Als Leiter des Instituts zum Sammeln von Volksliedern am Ethnographischen Museum war Vasil Stoin seit 1926 für die Vorbereitung der Feldforschungsreisen verantwortlich. Eine der wichtigsten und meist unerwähnten Aufgaben bestand darin, finanzielle Mittel zu akquirieren. Stoin bereitete jede Reise pedantisch vor, indem er bereits im Vorfeld eine intensive Korrespondenz führte. Die Korrespondenz fand auf drei Ebenen statt. Angeschrieben wurden zuerst die Bezirksleiter, dann die Bezirksinspektoren der Schulen und anschließend die örtlichen Lehrer, Priester und Kulturträger. Diese Briefe betonten durch die Unterschriften vom Ministerium für Volksbildung und vom Ethnographischen Museum den offiziellen Charakter der Forschungsreise. Stoins „persönliche Briefe" (die er ebenfalls vom Ministerium unterzeichnen ließ) schildern eindringlich die Aufgabe der Feldforscher und fordern die örtlichen Leitungen auf, bestimmte Daten zusammenzutragen.[427] Auf diese Weise informierte sich Stoin über die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung in den Dörfern und über Migrationsbewegungen. Er stellte eine Liste von möglichen Ansprechpartnern, Informanten und sogar eine Liste mit Liedern auf. Er wollte wissen, welches die berühmtesten lebenden Sänger, Instrumentalisten und Instrumentenbauer im Dorf bzw. in der Stadt seien (Vor- und Nachname, Spitz- bzw. Rufname, Alter, Beruf/Beschäftigung, Geburtsort) und wie er/sie sänge – mit oder ohne Instrument.[428] Manchmal lagen ihm bereits vor Antritt der Forschungsreise die durch den Dorflehrer aufgeschriebenen Liedtexte vor.[429] Stoin plante seine Forschungsreisen anhand der Antworten die er auf seine Fragen bekam.

Auch beim Transkribieren der Volkslieder hatte Vasil Stoin eine besondere Methode entwickelt, um das Notierte in seiner Richtigkeit zu überprüfen. Er sang seinen Informanten die Transkription vor und bat sie, ihn gegebenenfalls zu korrigieren. Elena Stoin, die Tochter Vasil Stoins, Hristo Vakarelski und Rajna Kacarova beschrieben in ihren Erinnerungen an ihren Lehrer und Kollegen seine Arbeitsweise:

> *„In den Dörfern schrieb er die Melodien in ein gewöhnliches Notenheft und die Texte auf ein gelbliches Entwurfspapier, mit schwarzem Bleistift und Radiergummi. Mit diesen*

427 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 53, Fn. 34: Der Brief wurde an verschiedene Bezirksadministrationen versandt.

428 Vgl. Ebd., S. 42f. Die Briefe sind nicht auffindbar. Wahrscheinlich sind sie 1944 im Museum verbrannt.

429 Vgl. Botušarov – 1981, S. 42.

Mitteln hat Vasil Stoin tausende von Volksliedern aufgezeichnet, die er uns hinterlassen hat."[430]

„... wenn er mit der Aufzeichnung fertig war, fing er zur großen Verwunderung der Sänger an, ihnen vorzusingen oder die Melodie mit dem Mund zu pfeifen, mit allen Einzelheiten. ... Er folgte seinen Sängern auf die Felder, Wiesen, Weinberge und begleitete sie bei allen möglichen sonstigen Beschäftigungen, und schrieb ihre Lieder in der authentischen Atmosphäre auf. Auf diese Weise holte er aus ihnen alles heraus, was sie wussten und singen konnten."[431]

Rajna Kacarova – eine bewundernswerte Assistentin

Als Assistentin Stoins übernahm und setzte Rajna Kacarova seine Arbeitsweise fort. Sie zog mit Bleistift und Notizblock durchs Land um Lieder aufzuzeichnen:

„Du darfst deinen Informanten nicht unterbrechen, denn dann unterläufst du sein Selbstwertgefühl, du verletzt ihn. Hör ihm immer geduldig zu und schreibe mit und später kannst du das benutzen, was du brauchst ..."[432]

Viele thematische Neuerungen innerhalb der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Volksmusik sind Rajna Kacarova zu verdanken. Besonders erwähnenswert sind ihre Studien zu einzelnen Persönlichkeiten des Musiklebens und zu einzelnen Ortschaften. Sie beschäftigte sich mit den Volkstänzen und deren regionalen Unterschieden und entwickelte eine eigene Tanznotation.[433] Durch die Vielfalt ihrer Interessen und Aktivitäten hat sie den Horizont der bulgarischen Musikethnologie erweitert.[434] In ihren Feldforschungsheften sind viele Zeichnungen zu finden, beispielsweise zur Bauweise von Musikinstrumenten.

Rajna Kacarova war auch diejenige, die 1939 den Phonographen zum Aufzeichnen von Volksliedern in die Musikabteilung des Ethnographischen Museums einführte.[435] Bereits 1901 machte der Musiktheoretiker, Pädagoge und Dirigent Georgi Bajdanov aus Stara Zagora – Herausgeber der ersten bulgarischen Musikzeitschrift „Gusla" und ein überzeugter Verfechter der Erziehung durch Volksmusik – auf das technische Hilfsmittel „Grammophon" aufmerksam. Denn durch das Grammophon könnten Fehler beim Aufschreiben der melodischen Varianten und Intonationen vermieden werden.[436] Auch der erste Direktor des Ethnographischen Museums, Dimităr Marinov, hatte 1914 vorgeschlagen, die Volkslieder

430 E. Stoin – 1981/3, S. 17.
431 Vakarelski – 1969, S. 50-51.
432 Zit. nach Bukoreštliev – 2001, S. 37.
433 Literatur in Litova – 2000, S. 112ff und Katzarova-Kukudova – 1976.
434 Der vielfältigen Arbeit von Rajna Kacarova wurde die Zeitschrift BM 2001, Bd. 4 gewidmet.
435 Siehe Kap. 6.2.1 Phonoarchiv, Phonograph – Wachszylinder/-platten, Phonograph – Schallplatten.
436 Vgl. Bajdanov – 1901.

technisch aufzuzeichnen, damit Nuancen und Feinheiten festgehalten werden, die ansonsten zusammen mit den alten Spielern und Liedsängern aussterben würden.[437] 1921 wurde auf dem 9. Musikkongress der Beschluss gefasst, dass vom Ministerium für Volksbildung „ein Musiker" mit ausführlichen Kenntnissen bezüglich der Volksmusik, „ein Literator" und „ein Techniker bzw. Mechaniker" angestellt werden sollten.[438] Doch erst 1924 wurde endlich ein Phonograph für das Museum angeschafft. Er wurde jedoch nicht benutzt, weil die weichen Wachszylinder nicht oft genug abgespielt werden konnten. Es gab zahlreiche Anläufe, die eine Zusammenarbeit mit dem Berliner und dem Wiener Archiv anstrebten, vor allem was die Verfahren des Kopierens und der Haltbarmachung der Walzen betraf. Aber keine dieser Initiativen konnte letztendlich realisiert werden.[439] Erst ab 1939 (dafür aber bis 1954) zeichneten Rajna Kacarova und weitere in der Musikabteilung arbeitende Ethnologen mit dem Phonographen „Presto New York" Schallplatten auf.[440]

Mit der Einführung dieser Technik veränderte sich die Arbeitsweise während der Feldforschung dahingehend, dass jetzt die über 20 kg schweren Geräte und die ca. 10 kg schweren Platten in einer Kiste, die mit Hilfe eines Riemens auf dem Rücken gebunden wurden, von den Feldforschern ins Feld getragen werden mussten.[441] Auf Grund der technischen und finanziellen Möglichkeiten konnten die meisten der Lieder nicht vollständig phonographisch aufgenommen werden. Meist wurden nur die ersten Strophen durch Audioaufnahmen gespeichert. Der Text wurde komplett in Feldforschungsheften notiert. Die Transkriptionen zu den Aufnahmen wurden entweder gleich während der Feldforschung oder beim Abhören der Aufnahmen angefertigt.[442] Zu zahlreichen Aufnahmen aus dieser Zeit, existieren jedoch keine schriftlichen Dokumente, was zu dem Problem führt, dass sie nicht eindeutig in das Archivsystem aufgenommen werden können und als gesonderte phonographische Sammlung abgelegt sind, die gegenwärtig nicht benutzt werden kann.[443]

---

437 Vgl. L. Petrov – 1974, S 109 und Dimov – 2005, S. 150.

438 Vgl. T. Todorov – 2002, S. 52.

439 Vgl. T. Todorov – 1981, S. 130f. und D. Popova – 2007, S. 105-108.

440 Vor allem Ivan Kačulev, Elena Stoin und Nikolaj Kaufmann.

441 Vgl. Pejčeva – 2001, S. 102. Es handelt sich hierbei um Erinnerungen ihres Sohnes.

442 Obwohl Kacarova bereits 1938 zusammen mit der Amerikanerin Ester Johnson mit dem Phonographen aufgezeichnet hat (Vgl. T. Todorov – 2002, S. 50f. und Dimov – 2005, S. 153) ist die erste Tonaufzeichnung im Archiv unter 1939, p. 41, Inv.-Nr. 526-528 zu finden. Vgl. M. Popova – 2005, S. 114, Fn. 4.

443 Siehe Kap. 6.2.1 Phonoarchiv, Phonograph – Wachszylinder/-platten, Phonograph – Schallplatten.

Systematisieren, Analysieren, Speicherung und Nutzung

Systematisiert und analysiert wurde vor allem für die zu publizierenden Sammelbände, aber auch für die individuellen Forschungsinteressen. Dieser Prozess war reine Handarbeit und basierte auf der Voraussetzung, dass der Herausgeber auch derjenige war, der die Lieder innerhalb seiner Feldforschung gesammelt hatte. Selbst wenn es zwei oder drei Feldforscher waren, handelte es sich um eine kleine Gruppe, die das gesamte Material ausgezeichnet kannte, überschauen und darüber kommunizieren konnte.

Entsprechend des grundlegenden Paradigmas, dass Folklore als ganzheitliches Konzept begriffen wurde, folgte auch das bevorzugte Klassifikationssystem für Volksmusik vor allem funktionalen Kriterien. Daher wurde nicht nur die Musik mit Text und Noten gespeichert, sondern ihre funktionale Anbindung an das Brauchtum im Lebensalltag bestimmte ihren Platz innerhalb der Publikationen. Vasil Stoins 1928 veröffentlichter Sammelband „Ot Timok do Vita“ gilt bis heute als Vorbild für die Systematisierung von Volksliedern.[444] Die Lieder sind in sechs funktionale Hauptkategorien und diverse Unterkategorien unterteilt.[445] Diese Form der Klassifikation wurde auch durch diverse Einzelstudien, die einzelne Rituale oder Gattungen beschreiben, unterstützt.

Die Analysen der Lieder und Liedsammlungen haben meist die Form von im Anhang publizierten Katalogen, welche die Lieder bzw. die Liednummern in Ordnungssysteme unterteilen. So finden sich in Stoins Sammelband „Ot Timok do Vita“ von 1928 folgende Anhänge:

1. Alphabetischer Katalog der Orte, an denen aufgezeichnet wurde (228 Orte)
2. Taktarten (133 Möglichkeiten)
3. Anzahl und Zusammensetzung der metrischen Gruppen (10 Hauptgruppen mit zahlreichen Untergruppierungen)
4. Ambitus und Tonskala der Lieder (16 Hauptgruppen mit zahlreichen Untergruppierungen)
5. Lieder nach Textinhalten (12 Hauptgruppen, z. B. Liebeslieder, über die Natur usw.)

Die Speicherung der als „bulgarisch“ und „wertvoll“ klassifizierten Folklore begann bereits mit dem Sammeln. Die Lieder wurden während der Feldforschung auf Papier gebracht, d.h. sie wurden in Noten transkribiert. Die Texte und weitere Angaben zum Sänger und zum Kontext der Lieder wurden dazugeschrieben. Auch nach Einführung der Aufnahmetechnik (1939) blieb die Idee des Aufschreibens der Lieder in Noten unverändert präsent. Die Aufnahmen wurden benutzt, um die

444 V. Stoin – 1928.

445 Siehe auch Kap. 5.2 Klassifikationssysteme authentischer bulgarischer Musik.

Lieder zu transkribieren. Diese Transkriptionen wurden zusammen mit den Feldforschungsheften im Archiv abgelegt und bekamen eine Inventarnummer. Das galt aber nur für die seit 1925 am Institut angestellten Wissenschaftler wie auch für die wenigen externen Sammler, deren Materialien Eingang in das Archiv fanden. Für viele der individuellen Sammler war gerade die sichere Speicherung ihrer zusammengetragenen Materialien ein Problem. Die sicherste Form der Speicherung war die Publikation und damit die Vervielfältigung des Materials.

Beispielsweise sammelte P. R. Slavejkov sein Leben lang bulgarische Lieder und Sprichwörter.[446] *Bereits 1846 hatte er 2263 Lieder aufgeschrieben, für die er einen Herausgeber suchte. Hundert dieser Lieder schickte er nach Odessa. Von dort aus gelangten sie nach Russland und verschwanden (bis auf neun Lieder). Slavejkov trug seine Sammlung immer bei sich. So kam es, dass beim Überqueren eines Flusses (1848) alle seine Materialien vernichtet wurden. Er begann von neuem zu sammeln, aber 1877 brannte während des Befreiungskrieges (Russisch-Türkischer Krieg) sein Haus ab und damit fiel seine Habe, einschließlich der gesammelten Volkslieder den Flammen zum Opfer. Erhalten blieb nur das, was er veröffentlicht hatte und etwa 128 Lieder, die sich bei Rakovski und Najden Gerov befanden und heute in deren Archiven zu finden sind.*

Am Anfang waren die Möglichkeiten Volksmusik zu veröffentlichen äußerst begrenzt. Sie bestanden hauptsächlich aus Zeitungen und Zeitschriften.[447] Für die Publikation der Sammelbände mussten die Folkloristen selbst das Geld akquirieren. Erst allmählich konnte der Staat, seinen ideologischen Paradigmen folgend, die Unterstützung von Publikationen ethnographischer Materialien fördern und vorantreiben. Die Entwicklung der Ethnographie war sehr stark von den Möglichkeiten der Veröffentlichung des gesammelten Materials abhängig. Im Vergleich zu dem damals noch bekannten Liedgut, handelte es sich bei den Veröffentlichungen sicherlich nur um wenige Prozent des gesamten Liedschatzes, der schriftlich konserviert und im urbanen Raum, z. B. durch den periodischen Druck, popularisiert wurde.

Erst 1926 führte Vasil Stoin ein „Inventarbuch“ für die gesammelten Volkslieder ein, das in modifizierter Form im Musikfolkloristischen Archiv bis heute weitergeführt wird.[448] Es enthielt folgende Angaben: die laufende Nummer, den Ort an dem die Lieder gesammelt wurden, die Anzahl der Lieder und den Sammler.[449] Indexikalische Suchmöglichkeiten waren für diese erste Form des Musikfolkloristischen Archivs nicht nötig, denn die daran und damit arbeitenden Wissenschaftler hatten auch so einen Überblick über ihre eigenen Sammlungen und ebenso über

446 Vgl. Slavejkov – 1890 und 1897.

447 Vgl. Stoilov –1916, S. 10-32, Stoilov – 1918, S. 58-62.

448 Siehe Kap. 6.3 Informationssysteme des Auffindens, Inventarbücher.

449 Das älteste Dokument, welches sich im Archiv befindet, ist von Vasil Stoin. Signatur: 1925, p 1, Inv.-Nr. 1-6, Vgl. M. Popova – 2005, S. 114, Fn. 4.

die eingegangenen Materialien von anderen Sammlern. Daher beschäftigten sich die Wissenschaftler in dieser ersten Phase nicht mit der Systematisierung des Forschungsmaterials für das Archiv, sondern lediglich mit seiner Systematisierung für Publikationen und wissenschaftliche Abhandlungen, welche die Bearbeitung und Analyse des gesammelten Materials einschlossen.

Bedeutend für die Geschichte der Ethnologie und des Archivs waren die von 1921 bis 1943 herausgegebenen 14 Bände der Zeitschrift „Izvestija na Narodnija etnografski muzej" [Nachrichten des Nationalen Ethnographischen Museums – INEM].

Rajna Kacarova hatte eine weitere spezielle Fähigkeit, die sie zum Vorreiter im Bereich Öffentlichkeitsarbeit durch neue Publikationsmedien (z. B. Rundfunk und Tonträger) machte. Sie verstand es, ihre Begeisterung für Folklore weiterzugeben. So beispielsweise durch die Popularisierung der von ihr entdeckten Volksmusiker. In den 30er Jahren holte sie ihre Informantin Baba Nasta (Anastasija Pavlova Stankovska, Alter: ca. 70, Wohnort: Kruševo) aus Mazedonien nach Sofia, und ließ sie live im Radio singen[450] und 1943 organisierte sie eine Schallplattenaufzeichnung mit ihr.[451]

Kacarova selbst leitete in den 1930er und 1940er Jahren Radiosendungen. Sie sprach über Volksmusik und über ihre Arbeit und sang ihre Beispiele auch selbst ins Mikrofon. Sie stellte – sprechend und singend – regionale, funktionale und strukturelle Besonderheiten des bulgarischen Volksliedes, der Bräuche, Märchen, Sprichwörter usw. aus den verschiedenen Regionen vor, so dass es sowohl Kinder als auch Erwachsene verstehen und sich dafür begeistern konnten.[452]

Kriegsverluste

Während des Zweiten Weltkrieges verbrannte am 30.3.1944 fast die Hälfte des gesammelten Materials des Ethnographischen Museums. Rajna Kacarova, die diese Gefahr vorausahnte, evakuierte auf eigene Verantwortung einen Großteil der Musiksammlung in ihre Geburtsstadt Koprivštica und rettete sie damit vor dem Feuer.

Die Zeitschrift des Museums konnte aus finanziellen Gründen nicht mehr herausgegeben werden. Nach dem Krieg begann vorerst die Wiederbeschaffungsphase des verbrannten Materials, wozu der „Bulgarische Volksverein" [Bălgarsko narodno družestvo] aktiviert und weitere zehn Mitarbeiter am Museum angestellt wurden.

450 Kacarova – 1952, S. 43-96.

451 Diese Aufnahmen wurden später von Todor Todorov übertragen und befinden sich heute im Archiv.

452 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 341.

4.1.4 Kulturtechnische Transformationen

Während der Zeit der ersten Phase wurde ein Prozess in Gang gesetzt, der die Vergangenheit als Quelle nationaler Identität bestimmte. Die nationalen Selbstbeschreibungen ergaben sich aus den Wechselbeziehungen mit dem signifikant anderen Europa. Sie basierten gleichfalls auf der Gegenüberstellung von individualistischen, sozialen und gesellschaftlichen Identitätskonstruktionen innerhalb Bulgariens.[453] Die historische Vergangenheit musste zuerst erfasst, dann sozialpsychologisch verarbeitet und überwunden werden, und sie war andererseits in ihrer kulturtechnischen Transformation museal zu speichern und zu dokumentieren. Die im Abendland bereits stattgefundenen kulturtechnischen Transformationsbewegungen wurden einschließlich der dazugehörigen Ideale von bulgarischer Seite aus aufgenommen und für den eigenen Transformationsprozess verwertet. Erst der Einzug von „authentischen Musiken" ins kulturgeschichtliche Museum, ins Archiv und in die Bibliotheken konnte sie zum einem nationalen, kulturellen und politischen Statussymbol verwandeln. Ebenso programmatisch wie die Angst vor dem Versiegen der folkloristischen Quellen waren die Übertragungsmechanismen, die zur Transformation von Musik in Schrift, Archivalien und Museumsexponate führten. So konnten „authentische Musiken" zu Reliquien kultureller Identität erklärt werden.

Die Wissenschaftler, Musiker, Pädagogen usw. die sich am Prozess des Sammelns und Übertragens von „authentischer Folklore" beteiligten, wurden kulturtechnisch betrachtet zu Transformatoren, obwohl sie ihre Funktion als Gedächtnishüter sahen und daraus ihre Motivation schöpften. Sie arbeiteten an der Bestandsaufnahme und setzten die Anfänge für eine Topographie nationaler Erinnerung die politisch benutzt werden konnte. Vorerst fehlte ein eindeutiges Kompetenz- und Weisungssystem. Das Ergebnis ihrer Bemühungen war die Gründung von staatlichen Institutionen für Erinnerungskultur (Museum, Archiv, Quelleneditionen, Bibliotheken), die Institutionalisierung wissenschaftlicher Zentren, die sich mit „authentischer Folklore" auseinandersetzten (am Museum und am Archiv, an der Universität, an der Musikakademie und innerhalb der Massenmedien) und die Übertragung der Erkenntnisse in die stark geförderte Bildungspolitik. Auf diese Weise kam es zur Streuung der in diesem Rahmen entstandenen Ideale und Werte. Das als „authentisch" gesammelte Material gelangte in transformierter Form in den Rücklauf, so dass auch der Einfluss von musikwissenschaftlichen Erkenntnissen auf die neue musikalische Praxis hier seine Anfänge hat. In diesem Kontext sollte auch berücksichtigt werden, dass eine Person meist mehrere Aufgaben wahrnahm, wodurch die Grenzen zwischen Wissenschaftlern, Musikschaffenden, Pädagogen, Sammlern, Archivaren, Herausgebern oder gar Traditionsträgern und Politikern

453 Vgl. Mead – 1968, S. 266-271.

schwer zu bestimmen sind. Sicherlich erleichtert der Blick aus der Gegenwart auf die Biographien und Lebenswerke der einzelnen Persönlichkeiten deren Zuordnung einerseits zur Wissenschaft und zur kulturtechnischen Auseinandersetzung mit „authentischer bulgarischer Musik", und andererseits zur musikalischen Praxis. Und dennoch lagen die sozialen Positionen der einzelnen Akteure in ihrer Zeit gerade durch ihre multiplen Fähigkeiten und gesellschaftlichen Funktionen sehr eng beieinander.

Weitere Formen kulturtechnischer Transformation fanden in beachtlichem Maße innerhalb der musikalischen Praxis statt. Sie hingen mit den sich rasant verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zusammen, mit der Orientierung an Westeuropa, mit der Urbanisierung und mit den technischen Neuerungen. Die neue Gattungsvielfalt hielt in Bulgarien nicht nur einen gewaltigen Platzhalter für alles, was als „authentische Musik" galt bereit, sondern sie ließ Spielraum für den kreativen und innovativen Umgang beim Vortrag dieses Materials zu.[454]

> *„Indem nun aber solche Gesänge sich meist aus einer späteren Zeit herschreiben, die sich auf eine frühere bezieht, so verlangen wir von ihnen einen angeerbten, wenn auch nach und nach modifizierten Charakter, zugleich mit einem einfachen, den ältesten Zeiten gemäßen Vortrag;"*[455]

Genau wie in Westeuropa fanden sich kritische Stimmen, die ein Ursprungsdenken im Hinblick auf die zu bewahrende „Authentizität" im Sinne einer Archivästhetik des Originals favorisierten und andere, die im Transformationsprozess das Fortleben und die kulturpolitische Rolle von „Authentischem" mitgestalten wollten. Es agierten auch zahlreiche Akteure, die versuchten beiden Positionen gerecht zu werden. In Konsequenz daraus kam es zu einer auf mehreren Ebenen vollzogenen Separation von „authentischem Volkswissen" aus der patriarchalen Lebenswelt und den daraus entstandenen Kunstprodukten.

> *„Sie [die Sammler] waren auch bemüht, möglichst ‚ursprüngliche', ‚unverdorbene' Formen der Volkslieder zu finden; wenn dies nicht gelang, suchten sie aus mehreren Varianten die – ihrer Ansicht nach – richtigste Form zu rekonstruieren. Das so ‚zurechtgestutzte', ‚richtiggestellte' Material ließen sie zum Ergötzen des Publikums und zur Belehrung der Künstler drucken. Die Dichter und Komponisten ließen sich denn auch belehren: Sie fingen an, die Volksliedertexte, die alten Melodien mit mehr oder weniger Glück nachzuahmen; die Melodien versahen sie mit Instrumental- und Vokalbegleitung, weil das Publikum sie in solchen Gewändern lieber aufnahm als nackt und bloß; Fantasien, Rhapsodien und sonstige Kompositionen wurden nach Volksmelodien geschrieben."* [456]

454 Siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen und Kap. 7 Transformation von Authentizität (Medialitäten).

455 Goethe – 1992 (1825), Bd. 13.1, Serbische Lieder, S. 408f.

456 Bartók – 1972 (1936), S. 43.

So wie sich die Lebensbedingungen und die Menschen veränderten, veränderten sich auch die bulgarischen Musiken und ihre Kontexte – einschließlich ihrer „Authentizität". In diesem Sinne wurden in der ersten Phase auch interessante auf ethnologischen Studien aufbauende Schriften zur „Lebensweise", zum „Rechtsverständnis" und zur „Psychologie", zum „Geist" und zur Lebendigkeit „des bulgarischen Volkes" verfasst.[457]

4.2 Zweite Phase (1944-1989)

Während des zweiten Zeitraums, vom „9. September" 1944 bis 1989, wurde in Bulgarien anhand der von Russland übernommenen marxistisch-leninistischen Anschauungen der Sozialismus propagiert, der 1989 durch die demokratische Wende abgelöst wurde.[458] Die Auswirkungen der sich in dieser Zeitperiode stark veränderten Lebensbedingungen auf die als „authentisch" geltende traditionelle Lebensweise und auf die Musikpraxis waren enorm.

Nach dem Krieg wurden unter sowjetischer Anleitung und mit Hilfe der russischen Besatzungsarmee die Verhältnisse im Nationalstaat grundlegend reformiert. Die mit Regierungsgewalt ausgestattete, aber zahlenmäßig schwache Kommunistische Partei Bulgariens (BKP) organisierte die „Volksmilizen", welche die Liquidierung der ehemaligen Machthaber (Regierungsmitglieder, Generäle, Offiziere usw.) und aller vermeintlichen Gegner der Kommunisten (darunter Mitglieder der Demokratischen Partei, die eine Zusammenarbeit mit den Kommunisten ablehnten) zu vollziehen hatten. Durch formelle Hochverratsprozesse wurden massenhaft Hinrichtungen, lebenslange Zuchthausstrafen oder die Isolierung in Arbeitslagern legitimiert.[459] Die Liquidierung, Enteignung und Diffamierung eines Großteils der Intelligenz ließ ein Machtvakuum entstehen, in das sich diejenigen, die bereit waren, sich Kommunisten zu nennen, einnisteten – natürlich mit Hilfe und in Abhängigkeit von der sowjetischen Führung.[460]

---

457 Vgl. z.B. Hadžijski – 1940, 1945: Bit i duševnost na našija narod [Lebensweise und Geist unseres Volkes], Panov – 1914: Psihologija na bălgaskija narod [Psychologie des bulgarischen Volkes], Marinov – 1891, 1892, 1894, 1901, 1907, 1914: Živa starina und Marinov – 1995 (1894) Bălgarskoto običajno pravo [Das bulgarische Brauchtumsrecht].

458 Der Terminus „9. September" wird häufig ohne weitere Erläuterung in der bulgarischen Sekundärliteratur benutzt. Gemeint ist das Jahr 1944 und der Tag des Sturzes der alten Regierung mit Hilfe der russischen Armee. Am 5. September 1944 erklärte die Sowjetunion Bulgarien den Krieg. Drei Tage danach marschierten sowjetische Truppen ins Land ein.

459 „Nach vorsichtigen offiziellen Schätzungen fielen etwa 140.000 Menschen schon in der ersten Zeit dem Terror zum Opfer: in einem Land mit damals sieben Millionen Einwohnern rund zwei Prozent der Gesamtbevölkerung." Konstantinov – 1993, S. 118.

460 Gerade zu Beginn dieser Prozesse gab es auch unter den sogenannten Kommunisten unterschiedliche Meinungen. Eine Trennlinie verlief im Versuch, einen eigenständigen Weg der

Während der sozialistischen Phase wurde die Nationalisierung des Landes als „Proletarisierung“ weiterverfolgt. Proletarisierung meint, dass alle ideologischen Werturteile in scheinbar objektivierter Form den Volksmassen als Schöpfer und Hauptkraft der Geschichte und als Träger patriotischer Gefühle zugeschrieben wurden. Die Volksmassen, vertreten durch den Staat, wurden zu Eigentümern der Produktionsmittel – letztlich schlicht eine Umschreibung der Enteignung, bzw. Nationalisierung der Bevölkerung. Auch das Eigentum der Orthodoxen Kirche, vor allem die Wälder und Feldgüter der Klöster wurden entschädigungslos enteignet.[461] Laut Verfassung von 1947 gehörten unter anderem alle Produktionsmittel, die gesamte Industrie, die Wälder, die Banken, die Gewässer als auch das Nachrichtenwesen und die Massenmedien dem Staat. Die Kollektivierung der Agrarbevölkerung (über 80 Prozent) – hauptsächlich Kleinbauern – und die Organisation der zentralen Planung, Leitung und Verteilung der landwirtschaftlichen Produktion in Produktionsgenossenschaften [TKZS – Trudovo-Kooperativno-Zemedelsko-Stopanstvo], war ein massiver Einschnitt in die Verhältnisse der ehemals durch Land- und Tierbesitz statuierten Familien. Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass die breite Masse vor 1944 sehr arm war und ein hartes und rückständiges Leben führte. Veränderungen im Sinne einer Anpassung an die Produktionsbedingungen des Industriezeitalters (z.B. Genossenschaftsbildung, Industrialisierung, Elektrifizierung, Einsatz moderner Produktionsmittel und vor allem auch die Alphabetisierung) und somit auch der Zerfall der patriarchalischen Verhältnisse schienen mit oder ohne Sozialismus unausweichlich. Doch im realen Sozialismus führten die tiefgreifenden Umwälzungen in den Besitzverhältnissen zu keinem Eigentümerbewusstein, und dies blieb während der ganzen Ära ein ungelöstes Problem.

Die soziale Werteverschiebung beinhaltete nicht nur die Änderungen in den Vermögensverhältnissen. Auch die Positionen der einzelnen sozialen Gruppen zueinander veränderten sich. Das traditionelle Rechtssystem – die ungeschriebenen Gesetze der patriarchalen Lebenswelt – wurden obsolet. Die Achtung vor den Ältesten der Familie, die bisher über Mitgift und Erbe der Kinder zu entscheiden hatten und als Familienoberhaupt geschätzt wurden, wandelte sich rapide zum Negativen. Die Folge war eine massenhafte Migration aus den Dörfern in die Städte, was zur weiteren Urbanisierung des Landes führte.[462]

Volksdemokratie zu gehen. Doch das sowjetische Modell setzte sich spätestens nach dem Auseinanderbrechen der Antihitlerkoalition durch.

461 Vgl. Döpmann – 2006, S. 73.

462 Heute leben 1,2 Mill. Menschen (16 %) in der Hauptstadt Sofia. Bis Ende des 19. Jahrhunderts hatte Sofia nur rund 20.000 Einwohner. Erst 1910 erreichte die Einwohnerzahl der Hauptstadt die Grenze von 100.000, wodurch sie zur Großstadt wurde. Zu sozialistischen Zeiten, also nach 1944 wuchs die Einwohnerzahl massiv, und erreichte ca. 1975 die Million. Die zweit- und

Durch die Organisation der Feld- und Tierwirtschaft in den Produktionsgenossenschaften und durch die Einführung moderner Arbeitsmittel und Technologien wurde weitaus effektiver gearbeitet und produziert. Die sozialistische Wirtschaftsweise führte vor allem in den Dörfern zu einem höheren Lebensstandard, z.B. durch die Elektrifizierung oder den Bau von Wasserleitungen, Kanalisationen und Straßen.

Unweigerlich entstand ein neues Verhältnis zur Tradition, das aus einer weiteren Form der Enteignung auf geistig-kultureller Ebene herrührte. Das Volk sollte seine welthistorische Mission erfüllen, die mit einer qualitativ neuen Auffassung von Natur und Gesellschaft verbunden war.[463] Die sozialistische Denkweise förderte das atheistische Weltmodell und somit das Verschwinden bzw. die Transformation des ehemaligen Brauch- und Sittensystems. Ein Mittel die Ritualität und den Volksglauben zu beherrschen war, ihn als Scheinwelt, die durch irrationalen Glauben genährt wird, erscheinen zu lassen. Der erste Eingriff in das traditionelle Denken führte über die theoretische Erklärung der Rituale. Unbewusst hatten die Ethnologen durch ihr systematisches Vorgehen die traditionellen Glaubenswelten innerhalb ihrer ethnologischen Forschungen zu einem Großteil entzaubert. Und nun drang allmählich die Aufklärung über die Funktionsmechanismen der Welt selbst in die unzugänglichen Winkel und Köpfe des Landes vor. Das systematische Verstehen ersetzte den Glauben. Vor allem der aufgeklärten jüngeren Generation war es nicht mehr möglich, das logische Denken einem traditionellen Glauben zu unterwerfen.

Die staatliche Einmischung veränderte sowohl die Religiosität als auch die Ritualität der Menschen. Vieles, was in Zusammenhang mit Religion stand, war unerwünscht und wurde mit gesellschaftlichen Sanktionen belegt. Die Kirche galt als konservative Institution, die den Geist der Bevölkerung durch irrationalen Glauben verwirrte und dem rationalen Denken und somit dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt im Wege stand. Bereits 1905 schrieb Lenin über das Verhältnis von „Sozialismus und Religion“:

> *„Durch die Fabrik der Großindustrie erzogen und durch das städtische Leben aufgeklärt, wirft der moderne, klassenbewußte Arbeiter die religiösen Vorurteile mit Verachtung von sich, überläßt den Himmel den Pfaffen und bürgerlichen Frömmlern und erkämpft sich ein besseres Leben hier auf Erden. Das moderne Proletariat bekennt sich zum Sozialismus, der die Wissenschaft in den Dienst des Kampfes gegen den religiösen Nebel stellt und die Arbeiter vom Glauben an ein jenseitiges Leben dadurch befreit, daß er sie zum diesseitigen Kampf für ein besseres irdisches Leben zusammenschließt.“*[464]

drittgrößten Städte sind Plovdiv und Varna mit jeweils ca. 300.000 Einwohnern. (Census, 2011: http://censusresults.nsi.bg/Census/, Letzter Zugriff: 25.09.2012)

463 Vgl. Buhr & Kosing – 1984, S. 196f.

464 Lenin – 1986, S. 40.

Obwohl es in der ersten kommunistisch geführten Regierung Vertreter gab, die ein positives Verhältnis zur Kirche anstrebten, unter ihnen Georgi Dimitrov[465], zielte die sozialistische Politik darauf ab, die Kirche aus dem öffentlichen Leben zu verdrängen. Die Glaubens- und Handlungsfreiheiten der Menschen wurden eingeschränkt. Die Strafen konnten so weit in das Leben des Einzelnen eingreifen, dass dieser von der Schule, der Universität oder dem Arbeitsplatz entfernt werden konnte – ohne ein rechtskräftiges Verfahren. Vor allem bei Schülern und Studenten wurde darauf geachtet, dass sie von der Kirche fernblieben.[466] Durch die massiven antireligiösen Maßnahmen verringerte sich die Zahl der Geistlichen und der Kirchengänger. Trotzdem ist es dem sozialistischen Bulgarien nicht gelungen die auch heute noch zu 84 % christlich-orthodoxe Bevölkerung von der Kirche fernzuhalten – wohl aber zu entfremden. Diese Entfremdung verdankt sich vor allem der Marginalisierung von Tradition. Sie basiert auf der Unwissenheit über Glaubensfragen und rituelle Handlungen der Christen.

Da auch die Volksbräuche stark mit den religiösen Bräuchen verwoben waren, erstreckte sich die negative Einstellung der politischen Führung auch auf die traditionelle Folklore und vornehmlich auf zentrale Momente des rituellen Festtagskalenders. Die Sanktionen betrafen unweigerlich die rituellen Volksbräuche mit religiösem Charakter, wie Ostern, Weihnachten, die Festtage der Heiligen Gottesmutter und die Feste der zahlreichen Heiligen (z.B. Hl. Georg, Hl. Elias u.a.).[467] Das „Heim des Atheisten“ (gegründet 1960) kümmerte sich zusammen mit der Sektion „Wissenschaftlicher Atheismus“ des Instituts für Philosophie der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften um die Umwandlungsprozesse und um die „richtige“ Propaganda.[468] Unter dem Diktat der dörflichen Komsomolzen und Parteifunktionäre wurden Volksbräuche bewusst aus dem Lebensalltag der Bauern verdrängt. Diese mehr oder weniger offiziellen Verbote, zusammen mit den sich verändernden Lebens- und Arbeitsbedingungen, hatten zur Folge, dass die Weitergabe der über Jahrhunderte von Generation zu Generation tradierten Volkstraditionen unterbrochen wurde. Bereits zwei Generationen reichten aus, um das traditionelle Wissen zusammen mit den Ritualen in Vergessenheit geraten zu lassen.[469]

---

465 Georgi Dimitrov (1882-1949) war seit 1946 Ministerpräsident Bulgariens. In seiner Rede zur Tausendjahrfeier des Rila-Klosters (1946) betonte er die Bedeutung der Kirche als „Bewahrerin des nationalen Geistes der Bulgaren“: *„Wir, unsere Vaterländische Front und besonders wir Kommunisten, drücken den patriotischen Geistlichen der Bulgarischen Orthodoxen Kirche unsere Anerkennung und unsere Dankbarkeit aus. Ich will offen betonen, dass ich als Bulgare auf unsere Kirche stolz bin.“* Zit. nach Döpmann – 2006, S. 72f.

466 Vgl. Döpmann – 2006, S. 71-85.

467 Der Kirchenkalender zeigt 27 große Heiligenfeste an. Diese wurden und werden teilweise heute noch als Volksfeste gefeiert.

468 Vgl. Döpmann – 2006, S. 75.

469 Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk.

Zusätzlich zu den Repressionen wurden von staatlicher Seite altbewährte Methoden der Transformation von traditionell gewachsenen Bräuchen angewandt: Wichtige Festtage, die nicht völlig aus dem Jahreszyklus des Volkes zu entfernen waren, wurden von der sozialistischen Regierung umdefiniert und als neue Bräuche und Sitten in die traditionelle Praxis eingeführt. Das betraf z. B. den Festtag des Hl. Georg, der zum Tag des Schäfers und Hirten wurde, Sv. Trifon Zarezan wurde zum Tag des Winzers, Babinden (der Tag der Großmutter) wurde zum Tag der Geburtshilfe usw.[470] Das „Heim des Atheisten" erarbeitete zusammen mit dem Ethnographischen Museum der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften neue Ritualformen für Geburt, Namensgebung, Hochzeit und Begräbnis.[471] Derartige Eingriffe in das Brauchtum von Seiten der Regierung und der Wissenschaft (siehe Abb. 1) hatte es selbst unter türkischer Herrschaft nicht gegeben.

Die Musik des Volkes – die Volksmusik – musste aus ihren ursprünglich rituellen und religiösen Funktionen entlassen werden, denn sie wurde sowohl als repräsentatives Zeichen nationaler Identität als auch zur politisch-ideologischen Manipulation gebraucht. Den Hintergrund für diese durch die „Diktatur des Proletariats" vorgegebene Dogmatik bildete die wissenschaftstheoretische Philosophie der Arbeiterklasse und somit der durch Untersuchung des Klassenkampfes von Karl Marx und Friedrich Engels formulierte und von W.I. Lenin weiterentwickelte dialektische und historische Materialismus. Die marxistische Geschichtskonzeption geht von einem stetigen Fortschritt bis hin zu einem idealen Endzustand aus. Sowohl die Nationalisierung als auch die Proletarisierung wurden daher als gesellschaftlich-evolutionäre Gesetzmäßigkeit innerhalb einer objektiven Weltanschauung definiert. Dieser Entwicklungsprozess wurde als Gesetzmäßigkeit verstanden und hatte nicht nur den Anspruch auf Wahrheit, sondern man glaubte ihn als gesellschaftlichen Evolutionsprozesses, in dem das Proletariat die Führung übernehmen sollte, prognostizieren zu können. Die Anwendung dieser gesellschaftsphilosophischen Theorie, die als Wahrheit postuliert und nicht hinterfragt werden durfte, war ein Instrument totalitärer Organisation und Manipulation. So hatten nicht nur die Prozesse der fortschreitenden Urbanisierung des Landes, sondern auch die bewussten und vielleicht teilweise auch unbewussten Manipulationen des Umgangs mit Musik extreme Auswirkungen auf die musikalische Praxis.

Unter der Prämisse, die rituellen Welten als kulturelle Aktivitäten des „kritischen Realismus" abzurechnen, begann die zentrale Lenkung von musikalischen Aktivitäten. Folklore und die Transformation von bulgarischer Musik in sozialistische Funktionszusammenhänge standen im Zentrum der kulturpolitischen Bemühungen. Als vorbildhafte Ergebnisse dieser Manipulationen innerhalb der Musik-

470 Vgl. Zaharieva – 2000, S. 5-24. Siehe auch Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Prasix in verschiedenen Situationen, Babinden – der Tag der Großmutter.

471 Vgl. Döpmann – 2006, S. 75.

praxis galten die „Laienkollektive für authentische Folklore“, die Folklorefestivals und ebenso die Professionalisierung von Volksmusik.[472]

4.2.1 Instrumentalisierung der Wissenschaft als Authentizitätshüter

Nahtlos galt auch während der sozialistischen Phase die bulgarische Volksmusik als „großes geistiges Kapital unserer Nation“.[473] In verschiedenen Kontexten wurde die herausragende Bedeutung der Volksmusik in den Vordergrund gerückt. Die Wissenschaftler hatten weiterhin die Aufgabe, die als „bulgarisch“ klassifizierte Musik so umfassend wie möglich zu sammeln, zu erforschen, zu systematisieren, zu archivieren sowie der Öffentlichkeit in neuer Form zur Verfügung zu stellen.

Die auf die Musikpraxis bezogene Arbeit der Musikwissenschaftler wurde als „Pflege und Entwicklung der bulgarischen Volksmusik“ bezeichnet.[474] Was die „Pflege“ der Volksmusik anbelangte, so waren die Musikethnologen ebenso abhängig von dem Zustand und den Veränderungen der Lebensbedingungen und Verhältnisse der Traditionsträger wie diese selbst. Ein „Erhalten“ der „authentischen Folklore“ stand zu keiner Zeit (auch vor 1944) in ihrer Macht. Es war eher ein idealistischer Traum denn eine realisierbare Aufgabe. Ihre Mittel erschöpften sich im Aufzeichnen und Dokumentieren. Daher glichen ihre Lebenserhaltungsmaßnahmen in vielerlei Hinsicht eher einer positiv konnotierten Sterbehilfe.

Verglichen mit der Euphorie der 1. Phase bis 1944 wurden die Entwicklung und das Verschwinden von Volkstraditionen, unter Berücksichtigung kommunistisch geprägter Entwicklungstheorien, in relativer Passivität wissenschaftlich beschrieben. Selbst die Versuche, die öffentliche Handlungsweise durch Aufrufe zu beeinflussen, konnten diese Situation nicht wesentlich verändern.

> *„… ein trauriger Fakt. Weil die historische und erzieherische Bedeutung des Volksschaffens nicht ausreichend gewürdigt wird, wird den Ausführenden schweigsam zu verstehen gegeben, dass es nicht erwünscht ist, dass sie die Weihnachtsrituale, den Karneval und das Ritual ‚Enjova bulja’ vollziehen. Die Volkstraditionen in denen auf einleuchtende Weise die Kraft der poetischen Phantasie des Volkes, das emotionale Leben der Arbeitenden, die erschaffenden Talente der Bauern enthalten sind, werden zu schädlichen Überresten erklärt, welche die ‚sozialistische Entwicklung im Dorf’ zum Stolpern bringen’“*[475]

Das Problem, dass die Lakaien der sozialistischen Regierung sowohl gegen die kirchlichen als auch gegen die volkstümlichen Bräuche vorgingen, diese un-

472 Siehe ausführlich Kap. 7 Tansformation von „Authentizität“ (Medialitäten), Kap. 7.4 Laienkollektive als Lebenslelixier für „Authentizität“ und Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

473 Miladinova – 1975, S. 2.

474 Vgl. Džidžev – 2005, S. 69-77.

475 Kacarova – 1957, S. 417.

erwünscht und teilweise verboten waren, erschwerte die Arbeit der Musikethnologen. Das Verbot traditioneller Rituale war nicht in Form eines Gesetzes erlassen, sondern innerhalb der Ideologie des sozialistischen Staates als Programm formuliert worden. Die staatliche Einmischung war gerade durch ihre Zweischneidigkeit, die sowohl erlauben als auch verbieten konnte, gefährlich. Eine konkrete Rechtsprechung gab es in dieser Hinsicht nicht.

In der Rede „Volkskultur, sozialistische Kultur", gehalten von Todor Živkov[476], bei der abschließenden Sitzung des ersten Kongresses der bulgarischen Kultur am 20. Mai 1967, heißt es:

Abb. 26: Todor Živkov, der sozialistische Staatschef[477]

476 Todor Živkov war seit 1954 Generalsekretär des Zentralkomitees der Bulgarischen Komunistischen Partei, ab 1962 Ministerpräsident und von 1971 bis 1989 Vorsitzender des Staatsrates Bulgariens.

477 Quelle: Urheber unbekannt. Gefunden und abfotografiert von DP in einem Klassenzimmer der inzwischen verwahrlosten „neuen" Schule im Dorf Dobralăk.

„Die erste Quelle – das ist die tausendjährige bulgarische Kultur, unser reiches kulturelles Erbe. Wir sind stolz, dass das bulgarische Volk durch seine geschickten Hände und seinen Genius, während der Jahrhunderte, Kultur geschaffen hat – materielle und geistige. (langer anhaltender Beifall) Wir sind entschieden gegen jede nihilistische Beziehung zum kulturellen Erbe. Zum kulturellen Erbe verhalten wir uns mit Achtung und Liebe (wie ein Sohn zu seinem Vater). Das ist auch ein Ausdruck unserer Achtung und Liebe zu unseren Ahnen, zu unserem talentierten und arbeitsamen Volk, zu jenen, die bei außerordentlich schwierigen Bedingungen – selbst unter Bedingungen der Sklaverei und unter Bedingungen der schweren Ausbeutung und faschistischer Diktatur – unerschöpflich nationale bulgarische Kultur erschaffen haben. Eine Frucht der heldenhaften Anstrengungen unseres Volkes, unserer nationalen Genien. Diese Kultur ist für uns eine Quelle, aus der wir schöpfen und weiterhin Erfahrung, kulturelle Werte und Anregungen schöpfen werden.“[478]

Die Musikwissenschaftler hatten den staatlichen Auftrag etwas aufzuzeichnen, was es real nur noch als „Erinnerung“ und „Quelle der Ahnen“ geben durfte. Somit war die Vertrauensbasis, die zwischen Informanten und Forschern entstehen sollte, bereits im Vorfeld durch Lügen und Halbwahrheiten gestört. Die Ergebnisse der Feldforschung aus der sozialistischen Phase sind aber erstaunlich, sowohl in qualitativer als auch in quantitativer Hinsicht. Eine Erklärung ist sicherlich die enorm hohe Anzahl von Musikwissenschaftlern, die in dieser Zeit ausgebildet und an diversen Institutionen angestellt wurden. Doch ebenso wichtig scheint es, dass die alten programmatischen und idealistischen Ziele – Sammeln und Retten durch Speichern – in Bezug auf die wissenschaftliche Moral und idealistische Arbeitsweise der Wissenschaftler weiterhin ihre Gültigkeit behielten.

Durch ihre institutionelle Verankerung in den wissenschaftlichen Institutionen und deren Strukturen hatten die Musikwissenschaftler die Verantwortung einer normativen Instanz für „Authentizität“ zu tragen. Ihre Arbeit hatte einen hohen Stellenwert, denn sie diente den staatlichen Organen als Rechtfertigung für die Lenkung und Kontrolle der neuen Musikpraxis. Durch die Arbeit der Musikwissenschaftler sollte der „bulgarische Volksgeist“ und die „bulgarische Kultur“ aufgespürt und verewigt werden. Sie sollte von Überfremdungen befreit und in neuer Form wiederbelebt werden. Die „fremde“ Musik in Bulgarien wurde im wissenschaftlichen Kontext entweder verschwiegen, missachtet oder soweit es ging wissenschaftstheoretisch assimiliert. Beispielsweise wurde der für Bulgarien sehr wichtige Einfluss der türkischen Kultur kaum erforscht. Im Archiv befinden sich nur ca. 548 türkische Lieder aus Bulgarien.[479] Die meisten von ihnen wurden in den 1950/60er

478 Živkov – 1972, S. 367.

479 Nach dem Zusammenbruch der 500jährigen türkischen Herrschaft in Bulgarien setzte die Auswanderung hunderttausender Muslime nach Anatolien ein (1879-1899). 1908/10, 1913, 1925-1930 und nach der kommunistischen Machtergreifung 1944/1946 bis 1951/1958 sowie im Rahmen eines "Umsiedlungs-abkommens" 1969-1978 wurden nochmals hunderttausende

Jahren aufgezeichnet. Spätere Aufnahmen existieren nicht.[480] Der Schwerpunkt lag auf den „bulgarischen authentischen Quellen“ und deren Transformation in neue „bulgarische Kultur“.

4.2.2 Speicherung von „Authentizität“

Als Voraussetzung und erklärtes Ziel der wissenschaftlichen Arbeit wurde der Archivierung von „authentischer bulgarischer Musik“ besondere Bedeutung beigemessen. Die genaue Bezeichnung des wichtigsten und ältesten Archivs, welches als „Authentizitätshüter“ bulgarischer Musik gilt, ist „Musikfolkloristisches Archiv des Instituts für Kunstwissenschaft, Sektion Musik, an der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften“. Der Name „Musikfolkloristisches Archiv“ verweist auf die zentrale Sammlung von Volksmusik. Gesammelt wurde peripher jedoch auch Kirchenmusik, bulgarische Musik aus dem städtischen Raum, Musik der in Bulgarien lebenden Minderheiten und bulgarische Musik außerhalb Bulgariens. Das Archiv bezieht sich ausschließlich auf „Bulgarien“ und ist inhaltlich somit nicht mit den Phonoarchiven in Wien und Berlin zu vergleichen, die Musik aus aller Welt sammeln.[481]

Das bulgarische Musikfolkloristische Archiv diente und dient als Mittel zur „Authentifizierung“ von Musik. Die Informationseingänge aus der folkloristisch-traditionellen Praxis in das Archiv wurden ausschließlich von den dafür angestellten Wissenschaftlern vollzogen. Sie bewachten den Eingang und die Ordnung ihres Informationssystems. Dabei wurden Genauigkeit, Zuverlässigkeit und Vollständigkeit bei der Übertragung angestrebt. Es fand eine Umwandlung von Musik in Archivdaten statt, die dem Zweck der Speicherung diente. Die Hauptkriterien für den Eingang von Musik in dieses Archiv hießen „bulgarisch“ und „authentisch“, weil die archivierte Musik vor allem „bulgarische Authentizität“ repräsentieren sollte. Da die Vorbedingungen den Resultaten entsprechen, handelt es sich um ein geschlossenes System, das durch den privilegierten Wirklichkeitszugang der Wissenschaftler bewacht wird. Die Beurteilung von Musik als „authentisch“ und „bulgarisch“ wurde letztendlich nicht den Traditionsträgern, sondern den Wissenschaftlern, die ihre spezifische Setzung von Zeichen (Kodierung) für das spezifisch Bezeichnete („authentische Musik“) wissenschaftlich zu begründen im Stande sind, zugesprochen.

Bereits die Intention der Gründung eines Archivs beinhaltete die Entwurzelung des Traditionellen aus seinem ursprünglichen Kontext und dessen Transformation

---

Türken aus Bulgarien vertrieben. Dennoch leben bis heute noch etwa 750.000 Türken (8,8 %) und insgesamt ca. 1. Million Muslime in Bulgarien. Vgl. Eminov – 1997 und http://www.nsi.bg/Census/Ethnos.htm. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

480 Vgl. Vlaeva – 2005, S. 76, S. 86.

481 Dennoch gelten diese Archive auch dem bulgarischen Archiv als Vorbild für die technische Realisierung, Strukturierung, Benutzung und Vorgehensweise beim Umgang mit Musik.

in Daten (Noten, Texte, Beschreibungen, Tonaufzeichnungen), die sich zu Datenmengen zusammenfassen und durch Ordnungssysteme strukturieren ließen. Es ging vornehmlich um Mittel und Methoden der Sicherung der Informationsübertragung. Die extrahierten Informationen aus den spezifizierten („authentischen") Quellen wurden analytisch zu Daten verarbeitet. Dabei entsprachen die verschiedenen Informationen den benutzten Medien. Sie konnten beispielsweise graphisch-schriftlich, phonetisch-auditiv oder digital sein. Sowohl die Aufzeichnung als auch die Bearbeitung und erst recht die Übertragung von „authentischer Musik" in ein Ordnungssystem waren kreative Prozesse. Dahinter verbargen sich Übersetzungsleistungen, die entsprechend den technischen Möglichkeiten der vorhandenen Speichermedien bestimmte Kodierungssysteme benutzen. Jede Form der Übersetzung ist eine Art der schöpferischen Tätigkeit, die im Prozess der Informationsübertragung mit Verlusten rechnen muss. Dynamische Information wurde in statische Information verwandelt, um sie auf materiellen Trägern speichern zu können. „Authentische Musik" wurde zur Materie. Sie bekam eine neue Existenzform.

Das Ziel der Übertragung von Musik ins Archiv war, die Suche der gespeicherten Daten und deren Reproduktion als „neue Daten" zu ermöglichen. Die statischen Informationen konnten so erneut für dynamische Prozesse benutzt werden. Daher sollte die im Archiv abgelegte Sammlung von Volksmusik mit einem Informationssystem gekoppelt werden, das für alle spezialisierten Wissenschaftler den Zugang zu den archivierten Materialien garantierte. Die Auffindbarkeit der musikalischen Informationen steht in Zusammenhang mit den benutzen Ordnungs- bzw. Informationssystemen, welche die Speicherplätze definierten. Ohne Informationssysteme und dem Wissen über die Kodierungsprinzipien blieb das archivierte Material auch für die Wissenschaftler der sozialistischen Ära unbenutzbar, da unauffindbar und unlesbar. Die Benutzung setzte Kontextwissen voraus: das Wissen um die Arten und Methoden des Sammelns, der Bearbeitung des Materials einschließlich der Handhabung der nötigen Techniken und das Wissen über mögliche Informationsausgänge. Die Informativität der Sammlung kann daher nur im Konglomerat der Informationseingänge, der Umkodierungsprozesse, der Informationsausgänge und der Übertragungswege bestimmt werden. Nur durch die Beherrschung der Informationssysteme und Dekodierungsverfahren konnte die archivierte Information wieder in dynamische Information transformiert werden.[482]

Verbindungen zwischen Archiv und Museum

Die gesellschaftspolitisch zugeschriebene Relevanz rechtfertigte die Institution „Museum" (Ethnographisches Museum), in deren Schoß das Archiv für „authentische bulgarische Musik" geboren wurde. Von 1925 bis 1944 etablierte sich das „Nationale Ethnographische Museum" in Sofia als Ort für die Institutionalisierung des

482 Siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

„Musikfolkloristischen Archivs“, einschließlich einer Instrumentensammlungen und der „Musikethnologie“ als Wissenschaftszweig. Dem Museumskonzept folgend war diese Institution als Forschungs- und Aufbewahrungsort „des Alten“ und „Verschwindenden“ richtig gewählt, denn „authentische Musik“ wurde durch das Archiv musealisiert. Sie wurde in einen urbanen (die Hauptstadt Sofia) und wissenschaftlichen Kontext innerhalb der „Abteilung für Volksmusik und Volkstanz“ gestellt. Die urbane und wissenschaftliche Kontextualisierung „authentischer Musik“ zielte auf eine breite Öffentlichkeit und Repräsentation durch das Museum. Unter den institutionellen Rahmenbedingungen des bulgarischen Nationalen Ethnographischen Museums konnte zusammen mit der „Authentizität“ auch die Ideologie des gesellschaftlichen Systems gespeichert und ausgestellt werden. Hinter jeder Institution sowie hinter deren Systemen und Archiven verstecken sich Machtpolitik und Ideologie. Die Medialitäten der Übertragung von „authentischer bulgarischer Musik“ einerseits in reine Archivdaten oder andererseits in Museumsexponate markieren den Unterschied zwischen Archiv und Museum. Sie unterscheiden sich vor allem in den Funktionen der Vorführbarkeit und Benutzbarkeit des gespeicherten Materials.

Während die musealen Exponate materiell und dadurch vornehmlich visuell vorgeführt werden konnten, sollten die archivierten Musiken den Wissenschaftlern als Fundament und Korrektiv dienen. Sie sollten aber auch für auditiv revitalisierende Musikproduktionen und -aufführungen, den Massenmedien und dem Bildungssystem sowie den professionellen und nicht professionellen Musikern nützlich sein. Die öffentliche Reichweite machte das Museum zu einem Medium der institutionalisierten Wissenschaft und somit auch zum ideellen Ankerpunkt des Archivs.

Museum und Archiv gehörten zusammen, sie bildeten die Wurzeln der Erinnerung an „Authentizität“ und konnten diese immer wieder als stattgefundenes Kausalmodell und als Normierungsform zur Disposition stellen. „Authentizität“ steht im musealen Archiv für die historische Wahrheit ein. Die Bedeutung von Museum und Archiv nimmt in Abhängigkeit zueinander – korrelativ – ab oder zu.

Ab 1945 kam es zur institutionellen Umstrukturierungen, wodurch die „authentischen Musiken“ aus dem Museum entfernt und primär der Wissenschaft zugeteilt wurden. Die Musikethnologen und ihr Archiv wurden an die Bulgarische Akademie der Wissenschaften angegliedert: Der Titel „Museum“ jedoch wurde in der Bezeichnung der Institution vorerst beibehalten: „Institut für Musik mit Museum“. Bis 1954 behielt das Institut den Zusatz „mit Museum“ im Namen. Danach wurde der Museumsstatus aufgegeben. Der Übergang von „Museum mit Musikarchiv“ zu „Musikinstitut mit Archiv und Museum“ (ab 1945) sowie die Ausgliederung des „Museums“ (ab 1954) aus dem Namen und dem Konzept des Institutes kennzeichnen den sich etablierenden Wert des Musikarchivs, das nun eindeutig als wissenschaftliches Gebilde verstanden wurde. Das, was im Vorfeld „Museum“ genannt wurde, ist jedoch weiterhin als verborgenes Konzept des Umgangs mit Musik und

als eine zu realisierende Aufgabe existent. So nimmt das Archiv eine chronistisch speichernde Funktion ein, die Wege für die Rekonstruktion, Restauration und Transformation des Vergehenden und Unbeständigen berücksichtigen will. Daher bleiben bei der Rekonstruktion von Liedern aus den Archivsammlungen die musealen Eigenschaften für „musikalische Authentizität" bezeichnend.

Das Archiv entstand als Ergebnis des Verständnisses von „authentischer bulgarischer Musik" und wissenschaftlicher Forschungsarbeit. Musik wurde im Archiv zu kodierten Daten. Sie veränderte ihre Form und ging in ein anderes Funktionssystem über. Die wissenschaftliche Blickweise, die sich vor allem anhand der Forschungsarbeit einzelner Persönlichkeiten abbilden lässt, verweist auf die theoretischen Paradigmen zur Archivierung von Musik, die den realen Archivfond entstehen ließen. Sie war aber an die ideologisch definierten Ziele und Funktionen gebunden, die von Organisationsgebilden wie Staat, Museum und Institut ermöglicht und unterstützt wurden. Dadurch waren die offiziellen Grenzen des Umgangs mit dem musikalischen Material abgesteckt.

Die strukturelle Veränderung der Zugehörigkeit von Musikethnologie, vom Ethnographischen Museum und nach 1945 zur Bulgarischen Akademie der Wissenschaften (BAN), hatte Konsequenzen. Die Funktion der Arbeit mit dem Archivmaterial veränderte sich. Weiterhin wurde die Bezeichnungen Museum und Archiv zur Trennung der Sammlungen in Gegenstände (wie z. B. Musikinstrumente[483]) und konservierende Datenspeicher (wie Papier und Tonträger) benutzt. Die Zuordnung zu Museum oder Archiv wurde auf Grund der Aufbewahrungsform und Ausstellbarkeit definiert. Als Schwerpunkt der wissenschaftlichen Forschungsinstitution der BAN mit ihren spezialisierten Instituten und Sektionen galt nicht mehr die museale Ausstellung und Veröffentlichung von Musik, sondern ihre Erforschung unter akademischen Rahmenbedingungen. Daher wurden die ausstellbaren musikalischen Gegenstände immer weniger beachtet. Sie wurden in den neuen Arbeitsräumen der Mitarbeiter des „Instituts für Musik mit Museum" verteilt und dienten vornehmlich als Dekoration. Es gab von dort aus keine öffentlichen Ausstellungen für Musik. Das gegenständliche Museumsinventar, das einst zur Musikabteilung des Ethnographischen Museums und später zum Institut für Musik gehörte, wurde verstreut und ist heute in verschiedenen Institutionen oder gar nicht mehr auffindbar. Die größte zugängliche Sammlung von Volksinstrumenten und diversen anderen gegenständlichen Musikmaterialien wurde später unter der Schirmherrschaft des Instituts für Ethnographie der BAN erneut am Ethnologischen Museum angelegt.

Die musikalischen Archivdaten hingegen dienten einerseits der wissenschaftlichen Beobachtungsformel dessen, was nicht mehr existent war oder zumindest in voraussehbarer Zeit nicht mehr existieren würde. Es ging um die Transformation

483 Vgl. Sajnov – 1967, S. 257.

von musikalischer Praxis in eine neue Existenzform, die „musikalische Authentizität“ als etwas Museales versiegelt und zu zitieren vermag. Innerhalb der Funktionen und des Gebrauchs von musikalischem Museum und Archiv lagen zahlreiche Überschneidungen vor. Sowohl innerhalb der Gruppe der Archivierenden als auch hinter der Gruppe der Musealisierenden arbeiteten auf Musik spezialisierte Wissenschaftler. Die Arbeitsmethoden blieben im Wesentlichen konstant. Sie beinhalten die Punkte: Forschen, Sammeln, Bearbeiten und Systematisieren und Öffentlichkeitsarbeit. Die markanten Unterschiede waren innerhalb der Zielsetzungen und der Definition der Zielgruppe zu finden. Beide – Museum und Archiv – sollten eine möglichst große Öffentlichkeit erreichen: das Museum durch seine eher passiven und öffentlichkeitsorientierten Ausstellungen, das Archiv durch die Öffnung von Kanälen zur Transformation von Musik in neue Kontexte.

Innerhalb der Kulturtechnik nimmt das Musikfolkloristische Archiv verschiedene Funktionen ein und fungiert als:

- Institution, die in eine Hierarchie ihr angrenzender und übergeordneter Institutionen eingebettet ist,
- Arbeitsplatz zahlreicher Musikwissenschaftler,
- Speichermedium für „bulgarische“ Musik, das über ein System der Umkodierung und Verlinkung von Daten verfügt,
- Versuch, bulgarische Volksmusik vor dem Vergessen zu bewahren (einschl. musealer Funktionen),
- gleichzeitig als Quelle und Ergebnis wissenschaftlichen Arbeitens (es dient als Basis und Stimulans für wissenschaftliche Forschungen),
- und als ein Resultat des Verständnisses von Musikethnologie.

4.2.3 Archiv materiell und ideell

Das Archiv ist Teil einer Institution. Institutionalisierung bedeutet gleichsam organisierte Zentralisierung. Das Archiv wurde aus einer bereits vorherrschenden Hierarchie der Herrschafts- und Machtformen heraus gegründet und passte sich unweigerlich dieser Struktur an. Es beeinflusste diese Struktur durch die Bildung und den Umgang mit eigener Macht und hatte das kumulative Anwachsen zum Ziel, indem es größer, wichtiger und gesellschaftsrelevanter werden wollte. Dieser Wille war im höchsten Grade abhängig von den Menschen, die für, in und mit dem Archiv arbeiteten. Doch nur innerhalb der fest gefügten hierarchischen Struktur kann ein Archiv seine Wichtigkeit und gesellschaftliche Relevanz verstärken oder so weit abschwächen, dass es als Institution gänzlich unnütz wird und verschwindet.

Institutionen, wie dieses Musikarchiv, die sich mit dem Sammeln, Speichern, Erforschen, Veröffentlichen und Benutzen von Musik beschäftigen, haben sowohl eine materielle als auch eine ideologische Basis. Zum Materiellen zählen die gesellschaftlichen Verhältnisse, die nötig sind, um die Rahmenbedingung für die Exis-

tenz einer solchen Institution bieten zu können. Hierzu gehören Räume und deren Ausstattung, Finanzen für die Bezahlung der Mitarbeiter, für Arbeitsmittel, für Forschungsreisen, zum Ankauf von Objekten, für Möglichkeiten der Aus- und Fortbildung von Wissenschaftlern, und nicht zuletzt Geldmittel für die Öffentlichkeitsarbeit sowie für Publikationen und Verbreitung von Ergebnissen und deren Popularisierung innerhalb einer breiten Öffentlichkeit.

Doch all diese finanziellen und materiellen Mittel nützten wenig, wenn die Ideen und die ideologischen Fundamente, welche für die Überzeugung derjenigen sorgen, die ihre Energie in die Institution investieren sollen, fehlen. Diese ideologischen Überzeugungen müssen als lebendige geistige Energie zwischen individuellem und institutionellem Interesse fließen. Sie sind eine Notwendigkeit, die zur Aktion wird. Sie manifestieren sich in einer programmatischen Handlungsweise und materialisieren sich letztendlich im Archiv selbst und in dessen Funktionsweise.

Es ist ein Kreislauf zu beobachten, der durch gesellschaftsrelevante Ideen und deren Verwirklichung, Veränderung und Weiterentwicklung verläuft, doch von den kulturtechnischen Schnittstellen geprägt wird, die zwischen musikalischer Praxis (Kultur), Wissenschaft und Archiv verlaufen.[484]

4.2.4 Archivare und ihre Arbeit

So wichtig auch die ideologischen und politischen Kontexte sein mögen: nicht Organisationen und Institutionen machen Musikwissenschaft, sondern Persönlichkeiten. Das Archiv wurde von einzelnen Personen initiiert, betrieben, strukturiert, verwaltet und benutzt. Die wichtigsten Erneuerungen waren und sind bis heute privaten Initiativen zu verdanken. Hinter der Struktur des Archivs verbergen sich nicht nur gesellschaftliche Ideologien, sondern auch die konkreten Arbeiten einzelner Wissenschaftler. Daher ist es beispielsweise nicht verwunderlich, dass die Struktur des Phonoarchivs der Aneinanderreihung von mehreren individuellen Privatarchiven entspricht und diese Ordnung im institutionalisierten Archiv bis heute erhalten geblieben ist.[485] Diese Wissenschaftler bilden den Schlüssel zum Archiv! Ohne die Kenntnis ihrer Arbeiten war und wird die Benutzung der gesammelten Informationen (in ihrer Komplexität) unmöglich sein. Ihre Biographien und Arbeitsschwerpunkte, ihre Publikationen und ihr Auftauchen im Archivfundus selbst berichten über Quantität, aber auch über die Qualität der einzelnen Beiträge.

Die im Archiv abgelegten Musikeinheiten wurden vor allem von den am Institut angestellten Wissenschaftlern zusammengetragen. Circa 80 Feldforscher werden namentlich als Sammler aufgelistet.[486] Diese Musikwissenschaftler mussten im Pro-

484 Siehe Abb. 1 Kulturtechnische Transformationsprozesse.

485 Siehe ausführlich 6.2.1. Phonoarchiv.

486 Vgl. M. Popova – 2005, S.114.

zess ihrer ethnologischen Forschungsarbeit zu Archivaren werden. Jeder Einzelne von ihnen hatte ein spezielles Forschungsinteresse, das ihn dazu bewegte, Material in Form von musikalischer Folklore zusammenzutragen. Zusätzlich zu den individuellen Forschungsinteressen erfüllt das Sammeln und Archivieren von Musik einen gesellschaftlichen Auftrag. Dieser wurde als kollektive Aufgabe auf verschiedenen hierarchischen Ebenen und innerhalb der offiziellen Arbeitspläne für das Archiv und für jeden einzelnen angestellten Wissenschaftler formuliert und streng evaluiert.

4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen

Das Institut, dem alle Musikwissenschaftler und -ethnologen direkt oder indirekt verpflichtet waren, war das „Musikwissenschaftliche Institut" der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften (BAN).

Bereits 1945 wurde die BAN dem Ministerrat unterstellt. Der Vorsitzende und die Leiter der Institute und Abteilungen wurden nicht mehr gewählt, sondern vom Minister für Volksbildung ernannt. Die von oben diktierten Ziele und Aufgaben klingen in der im Sozialismus üblichen Formulierungsweise abstrakt, enthalten aber dennoch konkrete Arbeitsanweisungen:

> *„In der Resolution, angenommen auf dem 5. Kongress der BKP [Bulgarische Kommunistische Partei] im Dezember 1948, in Bezug auf den Kampf auf ideologischer Front der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, werden folgende Aufgaben festgelegt: Dass die Ausarbeitungen der verschiedenen Arten von Wissenschaften auf dialektisch-materiellen Fundamenten verwirklicht werden, wobei dementsprechend der wissenschaftliche Forschungsapparat umstrukturiert wird; dass methodologische Fragen zu jeder einzelnen Wissenschaft in engem Zusammenhang mit den unmittelbaren Aufgaben der sozialistischen Aufbauarbeiten bei uns erarbeitet werden; dass die wissenschaftliche Arbeit anhand der Probleme in unserer Realität organisiert wird, wobei besondere Aufmerksamkeit auf die Notwendigkeit einer schnellen Aufdeckung und Kritik an den bourgeoisen Entstellungen und Falsifikationen der bulgarischen Geschichte zu legen ist, und das eine neue wissenschaftliche, marxistisch-leninistische Geschichte Bulgariens geschrieben wird; dass die wissenschaftliche Forschungsarbeit der Institute aktiver betrieben wird ...*"[487]

1947 wurde an der BAN das „Institut für Ethnographie" und 1948 das „Institut für Musik mit Museum" gegründet.[488] 1949 wurde das Ethnographische Museum als Teil des „Institutes für Ethnographie mit Museum" in das System der BAN

487 BKP, Resolutionen und Beschlüsse, Bd. 4, Sofia 1955, S. 133. Zitiert aus: BAN – 1986, S. 67.

488 Direktoren des Musikinstituts wurden Petko Stajnov und Andrej Stojanov. Der Plan für das Institut wurde 1952 von Petko Stajnov erarbeitet. Vgl. Stajnov – 1952, ausführlich weiter unten .

eingegliedert.[489] Durch die Angliederung an die BAN wurde die Ethnographie in drei Sektionen unterteilt:

1. Materielle Kultur und Volkskunst,
2. Historische Ethnographie und gesellschaftliche Kultur,
3. Musikfolklore.

Erst 1951 war die Umstrukturierung abgeschlossen. Die Musikabteilung des Ethnographischen Museums samt Mitarbeiter und Archiv wurde zur „Sektion Musikfolklore", die an das „Institut für Musik mit Museum" der BAN angegliedert wurde. Direktorin der Sektion für Musikfolklore wurde von 1951 bis 1964 Rajna Kacarova. Die Musikfolkloristische Sektion gehörte nun nicht mehr der Ethnologie, sondern der Musikwissenschaft an. Das neu strukturierte „Institut für Musik" setzte sich aus drei Sektionen zusammen:

1. Die „Musikfolkloristische Sektion" bestand aus zwei Abteilungen: „Volksmusik" und „Musikwissenschaftliche Forschung und Publikationen". In sich war sie in vier Fachbereiche gegliedert. „Volkslieder", „Volkstänze", „Volksbräuche und -spiele" sowie „Volksmusikinstrumente".
2. In der „Musikhistorischen Sektion" beschäftigten sich die Wissenschaftler mit Musikgeschichte, einschließlich Kirchenmusik und professionellem Musikschaffen. Von dieser Sektion wurde die Kartothek zu den Werken und Nachlässen bulgarischer Komponisten, Musiker, Musikwissenschaftler und Pädagogen eingerichtet. Ebenso wurden von hier aus die Archivalien zur Kirchenmusik erstellt und betreut.
3. Die „Musikpädagogische Sektion" wurde 1953 gegründet.[490] Sie beschäftigte sich mit den Problemen der musikalischen Erziehung und Ausbildung. Später wurde sie zur Sektion „Musiktheorie, Ästhetik und Pädagogik".[491]

1970 fand eine weitere große Umstrukturierung statt, die sich sowohl auf die Institute der BAN (Umbenennung, Eröffnung, Schließung, Sektionsaufteilung) auswirkte als auch die Änderung der wissenschaftlichen Paradigmen hervorrief. Es wurde eine Öffnung und vor allem die Rezeption westlicher Denkströmungen

---

489 Außer dem nun zur BAN gehörigen Ethnographischen Museum in Sofia wurde 1949 ein zweites in Plovdiv gegründet und später in weiteren 26 Städten Bulgariens. 1954 wurde das Ethnographische Museum in den Ostflügel des Schlosses verlegt, wo es sich auch heute noch befindet:
„Seit dem 21 Juli 1954 stellte der Ministerrat die östliche Hälfte seines ehemaligen Sitzes (das Schloß) zur Einrichtung des Ethnographischen Museums zur Verfügung. Zu diesem Zweck wurde am 12. Juli auch eine besondere Verordnung erlassen, wonach dem Ethnographischen Institut mit Museum auferlegt wird, ein ständiges ethnographisches Museum in nationalem Maßstab zu eröffnen." Zit. nach: Koev & Vakarelski – 1959, S. 15. Seit 1963 wurde ein ganzes Dorf bei Gabrovo als ethnographisches und architektonisches Museum „Etăr" eingerichtet. Vgl. http://www.etar.org. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

490 Leiter: Andrej Stojanov.

491 Leiter: Stojan Stojanov Ivanov.

ermöglicht. Das Institut für Musik wurde in folgende vier Sektionen aufgeteilt: „Folklore und Archiv", „Musikgeschichte", „Theorie und Ästhetik" und „Pädagogik und Psychologie".

Das *„Institut für Folklore":* Eine erwähnenswerte Erweiterung der bulgarischen Ethnologie fand 1973 durch die Gründung des „Instituts für Folklore" statt, das unabhängig vom „Institut für Musik" und dem „Institut für Ethnologie" arbeitete. Das neue Institut der BAN legte sein eigenes nationales Archiv für folkloristische Materialien an.[492] Einige bedeutende Musikethologen des Musikinstituts wechselten ihre Anstellung und arbeiteten nun am Folkloreinstitut.[493] Die Arbeitsweise dort unterschied sich durch den anfangs philologischen und später immer stärker werdenden soziologischen und interdisziplinären Ansatz. Leiter des Institutes wurde der Philologe und Literaturwissenschaftler Petăr Dinekov[494] und ab 1982 Todor I. Živkov. Živkov präferierte die soziologische Blickweise und bezeichnet Folklore als kulturelle Leistung, die mit dem Leben der Menschen und der Gesellschaft verflochten ist und nicht separat betrachtet werden sollte.[495] Das alte Paradigma der Folkloristen der ersten Phase wurde wieder ins Zentrum des wissenschaftlichen Forschungsinteresses gerückt. Es ging um das grundsätzliche Verständnis von Folklore als ganzheitliches Konzept und somit um ein interdisziplinäres Arbeiten unter Einbeziehung von Philologie, Soziologie, Ethnographie, Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft und Musikwissenschaft.[496]

> *„Die Folklore ist außerhalb ihrer Verbindung zur Arbeit, zum Alltagsleben, zu den Sitten, Bräuchen und Riten des Volkes undenkbar!"*[497]

Seit 1975 wird von diesem Institut die Zeitschrift „Bălgarski Folklor" herausgegeben.[498]

---

492 Es erwies sich als äußerst schwierig dieses Archiv in die Untersuchungen zu dieser Arbeit einzubeziehen, da es nicht möglich war, die Musikmaterialien von dem restlichen folkloristischen Material zu separieren. Leider war es den Verantwortlichen für das Archiv sogar nicht möglich, eine Angabe zur Menge der dort gesammelten Musik zu formulieren.

493 Beispielsweise übernahm Nikolaj Kaufman 1989 die Leitung der Sektion „Musik- und Tanzfolklore".

494 Dinekov vertrat die aus der Philologie entstandenen Ansichten zur Klassifikation von Volksmusik. Er präferierte die Ordnung nach Inhalten und stand daher dem Umgang der Musikethnologen mit ihren Materialsammlungen eher kritisch gegenüber. Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme authentischer bulgarischer Musik.

495 Vgl. T.I. Živkov – 1977.

496 Vgl. http://www.bas.bg/folklor/history.html. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

497 Vgl. Gusev – 1975, S. 14.

498 Diese Zeitschrift hat für die bulgarische Musikethnologie ähnliche Bedeutung wie die Zeitschriften „Bălgarsko Muzikoznanie" des Musikwissenschaftlichen Institutes der BAN und die Zeitschrift des Ethnologischen Instituts. Siehe Kap. 4.3.3 Aufgaben und Ziele (3. Phase), Forschungsthemen: Analyse der Publikationen in der Institutszeitschrift.

Eine weitere einschneidende Umstrukturierung fand 1988 statt. Das „Institut für Musik“ wurde in das neu gegründete „Institut für (Probleme der) Kunstwissenschaft“ eingegliedert.[499] Dieses wurde in vier Fachbereiche unterteilt: „Musikwissenschaft“, „Kunstwissenschaft“, „Theaterwissenschaft“, „Filmwissenschaft“. Als Ziel der Zusammenlegung der früher eigenständig existierenden Institute wurde die Grundlagenforschung zur bulgarischen Kunst proklamiert.[500] Die Institute für Folklore und Ethnographie blieben selbständig.[501]

Alle Archive wurden unter die Oberhoheit der zentralen Archivverwaltung der BAN gestellt. Sie blieben jedoch räumlich den einzelnen Instituten angegliedert und wurden durch die an dem jeweiligen Institut angestellten Fachleute bewirtschaftet.[502] Dem musikwissenschaftlichen Institut der BAN blieb das „Musikfolkloristische Archiv“ Bulgariens zwar nicht mehr offiziell aber formell erhalten.[503]

Die Anzahl der Mitarbeiter stieg während der sozialistischen Phase stetig an. 1948 waren lediglich zwei Mitarbeiter am Musikinstitut angestellt. 1969 waren es bereits 38, bis 1974 arbeiteten allein 51 Musikwissenschaftler an der Erforschung der Folklore, am Archiv und zahlreiche Doktoranden wurden zielgerichtet ausgebildet. Alle hier angestellten Wissenschaftler hatten zuvor die „Theoretische Fakultät“ der Musikakademie durchlaufen und somit das von Stojan Džudžev vorgegebene musikwissenschaftliche Basiswissen verinnerlicht.[504]

4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik

Die Angliederung des Musikinstituts mit Archiv an die BAN erforderte eine normative Umstrukturierung innerhalb der Institution. Dieses Organisationssystem schreibt eine Sollordnung vor, in der zwischen den Einheiten des Systems zahlreiche verhältnismäßig stabile Beziehungsmuster vorherrschen müssen.[505] Die dem Institut übergeordneten Staats- bzw. Parteiorgane benutzten eine abstrakte Sprache, die eher ideologische Vorgaben beinhalteten denn konkrete Aufgaben. Je weiter sich dieser abstrakte Aufgabenblock samt seiner „von oben“ erlassenen Ideologie auf die einzelnen Wissenschaftler zu bewegte, desto konkreter wurden die Aufgaben und desto klarer wurden die methodologischen Vorgaben und die

499 Das „Probleme der“ verschwand später aus dem Titel.

500 Zu Aufgaben und Struktur vgl. Tončeva & Janakiev – 2000.

501 Die beiden Institute wurden im Jahr 2010 zusammengelegt.

502 Das gilt sowohl für das Archiv des Instituts für Folklore und für das Archivs des Instituts für Ethnographie als auch für das in dieser Arbeit im Zentrum stehende Musikfolkloristische Archiv des Instituts für Kunstwissenschaft.

503 Siehe Kap. Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren und Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

504 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät“.

505 Vgl. Parsons – 1964, S. 54.

einzuhaltenden ästhetischen Normen. Die Wissenschaftler waren durch ihre Arbeitsverträge in größere institutionelle Strukturzusammenhänge (BAN und Staat) mit Vorgesetztenstruktur integriert. Hochkomplexe, hierarchisch organisierte und erschwerte Kommunikationsbedingungen, die sich aus der Verbindung von Weisungswegen mit Informationswegen erklären, waren zu berücksichtigen. Die Forschungsaufgaben der Wissenschaftler mussten der Hierarchie und Bürokratie folgend von Direktoren und übergeordneten parteipolitischen und staatlichen Stellen abgesegnet werden.

Folgendes Programm wurde 1952 vom Direktor des Musikinstituts, Petko Stajnov, formuliert. Es hat eine zum Teil redundante Struktur. Einerseits werden konkret von den Wissenschaftlern zu leistende Arbeiten aufgelistet und Forschungsgebiete benannt, andererseits tauchen gleichzeitig abstrakte Formulierungen gesellschaftlich-ideologischen Charakters auf (z. B. unter 5.), die in dieser vagen Form kaum als Aufgaben begriffen werden können.

Programm des Musikinstituts der BAN von 1952:

1. Der bulgarische Reichtum an Volksliedern soll gesammelt, aufbewahrt und publiziert werden.
2. Auf dem Fundament des Marxismus-Leninismus soll die Unterstützung und Lenkung der allumfassenden Entwicklung der bulgarischen Musikkunst und Musikwissenschaft in allen Bereichen stattfinden: Musikschaffen, ausführende Kunst, Geschichte, Theorie, Ästhetik, Musikpädagogik, Tonpsychologie, Akustik, Musikbibliographie, Ethnographie, Folkloristik, Instrumentenkunde u.a.
3. Die bulgarische Volks- und Kunstmusik soll durch Publikationen verbreitet werden.
4. Es sollen Beziehungen zu den Musikschaffenden und Instituten der Sowjetunion und anderen Staaten der Volksdemokratie geschaffen werden.
5. In allen Schichten des Volkes soll das Interesse zur „starken realistischen Musik" erweckt werden. Gegen den Formalismus, Kosmopolitismus und anderen Überbleibseln der bourgeoisen Ideologie in der musikalischen Kunst und Wissenschaft soll gekämpft werden.
6. Sammelbände mit Volksliedern, wissenschaftliche und populäre Arbeiten, Monografien über bulgarische Komponisten, ausführende Musiker, Volkssänger und Instrumentalisten sollen erstellt und publiziert werden.
7. Alle Dokumente und Denkmäler zur Geschichte der alten, mittelalterlichen und neuen Musikkultur der Bulgaren sollen gesammelt, aufbewahrt und erforscht werden.
8. Die besondere Sorge gilt der Ausbildung und Qualifikation neuer wissenschaftlicher Kader.[506]

506 Aufzählung Vgl.: Stajnov – 1952, S. 3-6.

Die zentralisierte Entscheidungsinstanz hatte enormen Einfluss auf die Arbeit und den freien Informationsaustausch unter den Wissenschaftlern. Durch die daraus hervorgehenden Arbeitsverträge wurden auch soziale Beziehungen und Kompetenzen geregelt. Die Aufgaben der Wissenschaftler waren einerseits durch Weisungen auf der Organisationsebene der Institution bestimmt; dadurch wurde ihnen die Aufgaben und der Handlungsrahmen vorgegeben, sobald sie ihre Entscheidungen über Erkenntnisziel, Erkenntnisobjekt und Methodik getroffen hatten.[507] Andererseits war dieses hierarchische Kompetenz- und Kommunikationssystem auch in der Lage, Freiräume für dezentralisierte und autonome Entscheidungseinheiten im Sinne eines freien Informationsaustausches unter den Organisationsmitgliedern zu schaffen. Die zahlreichen gut ausgebildeten Musikwissenschaftler, die vertraglich an die staatlich gelenkte Institution gebunden waren, wurden gut bezahlt und konnten, solange sie die grundsätzlichen Regeln des Systems nicht verletzten, in relativer Freiheit ihren wissenschaftlichen Interessen nachgehen.[508] Zwischen der Institution, deren Organisationsstruktur und den Interessen der Wissenschaftler bestanden Kausalitäten. Sie können anhand der entwickelten Wissenschaftsprogramme und -theorien und dem vorrangigen Problem des organisatorischen Umgangs mit den Vorgaben nachvollzogen werden. Dabei sind die organisationstechnischen Gegebenheiten (Räume, technische Mittel, Art und Beschaffenheit der Materialien usw.) sowie die kausalen Zusammenhänge zu geistigen, persönlichen bzw. sozialen Strukturträgern von Bedeutung.

Einige konkrete Aufgaben der Wissenschaftler waren festgelegt. Die thematisch übergreifenden Aufgaben der Musikethnologen bestanden weiterhin im Erforschen, Sammeln, Bearbeiten, Archivieren und Veröffentlichen von bulgarischer Folklore. So galten beispielsweise für die Musikethnologen die reguläre Teilnahme an Feldforschungsreisen sowie die Bearbeitung des gesammelten Materials für das Archiv einschließlich einer festgelegten Anzahl von Transkriptionen, zu den Pflichtaufgaben. Musikwissenschaftliches Arbeiten bedeutete gleichsam Archivarbeit.

1985 wurden in der Institutszeitung nochmals die Aufgaben formuliert. Sie unterschieden sich kaum von den bisher bekannten. Die Wissenschaftler am Institut sollten Informationen zur Verfügung stellen und ihre Arbeiten popularisieren und publizieren. Sie hatten ihre „wissenschaftlichen Aufgaben“ [naučni zadači] laut der laufenden Pläne zu erfüllen.[509] Sie sollten sich dem Sammeln von Volksliedern, Instrumentalmelodien, Tänzen und Bräuchen widmen und die Feldforschungsmaterialien bearbeiten. Das Bearbeiten, Klassifizieren und Systematisieren der Materialien wurde als besonders wichtige Aufgabe hervorgehoben.[510]

---

507 Vgl. Schrade – 1980, S. 13.

508 Natürlich galten im sozialistischen Bulgarien die gesellschaftspolitischen Normen auch für Musikwissenschaftler, wie beispielsweise die eingeschränkte Reisefreiheit.

509 Siehe Kap. Individuelle Planaufgaben.

510 Vgl. Mineva – 1985, S. 112.

Vernichtung der „administrativen Dokumente“

Die konkreten Anforderungen wurden in den internen Institutssitzungen verhandelt. Deren Protokolle sind nicht mehr erhalten. Tatsächlich wurden fast alle als „administrative Dokumente“ eingestuften Schriftstücke, beispielsweise die „Auftragspapiere für Feldforschungsreisen“ [Zapovedi za komandirovka], und die als „wissenschaftliche Handschriften“ [Naučni răkopisi] bezeichneten Schriftstücke, so etwa die Abschlussberichte zu den Feldforschungsreisen, aber auch die Protokolle der Institutsversammlungen, in denen das Arbeitspensum und die Arbeitsweise der Mitarbeiter festgelegt wurden, mit einer Aufbewahrungsfrist von fünf Jahren belegt und dementsprechend zwischenzeitlich vernichtet.[511] Diese Dokumente lassen sich lediglich durch erhaltene Kopien und Mitschriften aus den Privatarchiven der einzelnen Wissenschaftler rekonstruieren – eine sehr zeitaufwendige Arbeit.[512]

Für die vorliegende Arbeit stehen daher lediglich die von den Wissenschaftlern publizierten Metatexte, die über die Institution geschrieben wurden, zur Verfügung. Sie konnten durch Hintergrundinformationen, die durch Gespräche mit den Wissenschaftlern und den Mitarbeitern des Archivs zusammentragen werden konnten, ergänzt werden. Die wichtigste Information ist, dass die gesuchten Dokumente nicht auffindbar und höchstwahrscheinlich vernichtet sind. Dennoch ist davon auszugehen, dass einzelne Mitarbeiter des Archivs „privat“ Kopien aufbewahrt haben.[513]

Individuelle Planaufgaben

Jeder am Institut arbeitende Wissenschaftler hatte zusätzlich zu seinen Pflichten am Institut so genannte „individuelle wissenschaftliche Planaufgaben“ zu erarbeiten. Das Thema seiner Arbeit konnte der Wissenschaftler selber vorschlagen. Es musste jedoch dem Forschungsinteresse des Institutes entsprechen und durch die entsprechenden Kommissionen akzeptiert werden. Alle vier Jahre musste der Wissenschaftler einen ausführlichen Bericht (Attestation) über die geleistete Arbeit

511 Leider wurden auch die Berichte von den Forschungsreisen der Wissenschaftler als „administrative Dokumente“ eingestuft, wodurch zahlreiche Kontexte zu der Aufnahmesituation und zu den einzelnen Musikaufnahmen verloren gegangen sind.

512 Aus der Zeit vor 1945 publizierte und erläuterte vor allem Todor Todorov die wichtigsten Dokumente zu Kontexten, Entstehung, methodologischen Herangehensweisen der Musikethnologie in Bulgarien. Er trug diese aus diversen institutionellen oder privaten Archiven und Bibliotheken zusammen. Dank seiner detaillierten Studien sind diese Dokumente auch heute noch gut verfügbar. Vgl. Todorov – 1974, 1978, 1981, 1984, 2002. Eine ähnliche Arbeit, die sich mit den administrativen Dokumenten nach 1945 befasst, wurde noch nicht geleistet.

513 So stellte mir Ljuben Botušarov zahlreiche Protokolle von Sitzungen der Musikethnologen aus der sozialistischen Phase und Berichte zu seinen Feldforschungsreisen aus seinem Privatarchiv zur Verfügung.

vorlegen. Diese Verfahrensweise wurde auch nach der demokratischen Wende (1989) beibehalten.[514]

Freundlicherweise stellte mir Ljuben Botušarov seine Attestationen aus seinen privaten Unterlagen zur Verfügung und erlaubte mir, sie als Beispiel anzuführen. Innerhalb des Institutes sind diese Dokumente nicht mehr aufzufinden.

Beispiel: Attestationsberichte von Ljuben Botušarov

Ljuben Todorov Botušarov (geb. 1938) studierte an der Musikhochschule in Sofia, arbeitete anschließend als Dirigent in Pazardžik (1967-1971) und ab 1971 bis zu seiner Pensionierung am Institut für Musikwissenschaft der BAN in der Sektion Musikethnologie als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Spezialist (2. Grad – seit 1975, 1. Grad – seit 1985).

Aus den Attestationen geht hervor, dass er sich seit Beginn seiner Anstellung an der BAN mit Fragen der Katalogisierung von Musikfolklore, mit den dazuzubenutzenden Informationssystemen, einschließlich methodologischen Fragen zu den Klassifikationsmerkmalen, sowie mit dem praktischen Aufbau eines angemessenen Informationssystem am Institut beschäftigt hat. Weiterhin gehen aus diesen Berichten konkrete Aufgaben an den Wissenschaftler hervor, beispielsweise:

- die Mitarbeit an der Herausgabe und Redaktion von Sammelbänden mit Volksmusik,
- die Mitarbeit bei der Entwicklung der Struktur und der Thesen von Bd. 1 „Geschichte der bulgarischen Musikkultur“,
- wissenschaftliche Vorträge,
- Publikation wissenschaftlicher Texte,
- wissenschaftliche Rezensionen,
- wissenschaftliche Projektarbeit,
- Anleitung von Praktikanten und Betreuung von Gästen und
- Feldforschung;

Hier werden einerseits die Feldforschungsreisen in diverse Ortschaften aufgeführt und die für das Archiv aufgezeichneten Musikeinheiten benannt. Außerdem wird auch die Teilnahme an Kommissionen und Jurys unter der Formulierung „Dokumentation von Ereignissen“ angeführt. Ljuben Botušarov war beispielsweise bei fast allen „Nationalen Festivals für Volkskunst in Koprivštica“ und auch bei den regionalen Vorentscheiden maßgeblich an der Organisation und an der Dokumentation beteiligt. Es ist seinen Attestationsberichten zu entnehmen, dass ihm zeitweilig die methodologische Anleitung zur Dokumentation dieser Festivals übertragen wurde und er als Sekretär der „Nationalen Kommission für Dokumentation“ angehörte (1986).[515]

514 Siehe Kap. 4.3.3 Aufgaben und Ziele (3. Phase).

515 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

- Lehrtätigkeit, gehaltene Vorlesungsreihen und Seminare an Universitäten und wissenschaftlichen Institutionen,[516]
- Organisation und Teilnahme an wissenschaftlichen Foren, Fachkonferenzen, Seminaren u.ä.,
- Öffentlichkeitsarbeit: Publikationen, Rezensionen, Stellungnahmen und Kommentare im periodischen Druck; Mitarbeit bei TV- und Radiosendungen, Buchvorstellungen, Ausstellungseröffnungen, öffentliche Reden usw.,
- Weiteres: Arbeit als Dirigent, Bearbeitung von Volksmusik, Aufzeichnungen seiner Bearbeitungen in Radio Sofia[517], Unterstützung von Verbänden, wie z. B. methodologische Hilfeleistungen für Ethnographische Museen im ganzen Land und der Sektionen „Volkskunst" und „Volkschöre und Ensembles" am „Zentrum für künstlerisches Laienschaffen" [Centăr za hudožestvena samodejnost].[518]

Individuelle Planaufgaben: Ljuben Botušarov[519]

- 2000-2002: Unterscheidung von Figuren und Experten-Systemen in der Ethnomusikologie
- 2002-2004: Kulturwissenschaftliche Deutung des Brauches „Buenek"
- 1998-2001: Erkennung von Figuren und Experten-Systemen in der Ethnomusikologie
- 1994-1998: Fragen der Informatiksprache in der Ethnomusikologie
- 1989-1993: Möglichkeiten für vergleichende Ethnomusikologie, Teil 3; Erarbeiten von Klassifikationssystemen der schriftlichen Feldforschungsmaterialien und anderer Instruktionen
- 1987-1990: Möglichkeiten der vergleichenden Musikwissenschaft
- 1983-1986: Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft: Kapitel Varianten in den Volksliedern – Weg zur Methodologie des Vergleichens
- 1982-1984: Varianten in der bulgarischen Volksmusik
- 1980-1982: Musikfolklore und Bühne: Text für „Geschichte der bulgarischen Musikkultur"
- 1976-1979: Musikfolklore und Bühne; Arbeit in Verbindung mit der Erschaffung eines Informationssystems im Institut, methodologische Leitung der Arbeiten am Archiv; Studie: „Musikfolkloristik und Informationssysteme" 1978; Methodologische Ausarbeitung einer Informatiksprache 1978 (für das Archiv); Erforschung der bulgarischen Musik-

516 Siehe Vergleich in Kap. 4.3.3 Aufgaben und Ziele (3. Phase).

517 Siehe Kap. 7.1 Die Einbettung authentischer Musik ins musikalische Kunstwerk, 7.1.3 Der Verband der bulgarischen Komponisten für „Zeitgenössische Musik".

518 Das „Zentrum für künstlerisches Laienschaffen" gehörte zum Bulgarischen Chorverband. Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

519 Quelle: Attestationsberichte aus dem Privatarchiv von Ljuben Botušarov.

folklore im historischen Aspekt, Methodik der Rekonstruktion archaischer Musikkultur auf dem Gebiet Bulgariens

- 1973-1975: „Fragen der Katalogisierung in der Musikfolkloristik“ Überarbeitung in zwei Teilen: „Fragen der Informatiksprache“ und „Aufbau eines Informationssystem im Institut für Musik“

Die Leitmotive wissenschaftlicher Arbeitsethik während der sozialistischen Phase gleichen den Vorstellungen, die bereits in der ersten chronologischen Phase beschrieben wurden. Sie basierten auf der Vorahnung, dass die Volksmusik in ihrer „authentischen“ Form verschwinden wird und „die Archivmaterialien die einzige Informationsquelle“ sein werden.[520] So sahen auch die Folkloristen der sozialistischen Phase, ähnlich wie ihre Vorgänger, ihre Arbeit als „patriotische Tat“ und „informative Dienstleistung für die Gesellschaft“.[521] Die Wissenschaftler waren somit gleichzeitig idealistisch und ideologisch motiviert.

Dabei fällt auf, dass die Arbeiten der Ethnologen immer mehr auf die für die erste Phase typische Nostalgie verzichten. An deren Stelle trat eine Art wissenschaftlich pragmatische Entschlossenheit, das als Wert klassifizierte Liedgut in adäquater, d.h. in archivalisch-musealer und musiktheoretischer Form zu erhalten.

Forschungsfelder

Die Wissenschaftler waren entsprechend ihren Forschungsfeldern den unterschiedlichen Sektionen des Musikinstituts zugeteilt. Unabhängig von ihren individuellen Forschungsinteressen ist ihre Arbeit als Teil eines ganzheitlichen Konzeptes, im Sinne der kollektiven Planaufgaben des Institutes, zu bewerten.[522]

Die Musikethnologen beschäftigten sich mit der Fortführung und Aufarbeitung der Forschungsarbeiten ihrer Vorgänger. Nur wenige neue Themenschwerpunkte kamen hinzu.[523] Sie versuchten die seit dem 19. Jahrhundert gemachten Bemühungen zur Dokumentation der Volkstradition für ihre Arbeit fruchtbar zu machen, indem sie die damaligen Resultate erneut aufgriffen.

Im Zentrum der musikethnologischen Arbeit und somit der Sektionen „Folklore“ und „Archiv“, standen weiterhin die Fragen zur „Authentizität“. Die einzelnen Musikregionen wurden nun akribisch unter der Bezeichnung „Dialektologie“ betrieben. Dazu gehörten Feldforschung, Sammeln von Materialien, deren Systematisierung, Archivierung und Veröffentlichung durch Publikationen. Neu war die

520 T. Todorov – 1974, S. 113.

521 T. Todorov – 1974, S. 112.

522 Die einzelnen Publikationen sind so zahlreich, dass es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich ist, sie alle zu nennen. Es werden vor allem Beispiele und bibliographierende bzw. verweisende Literatur zitiert. Z. B. Miladinova – 1969, 1975.

523 Siehe auch Kap. 4.3.3 Aufgaben und Ziele (3. Phase), Forschungsthemen: Analyse der Publikationen der Institutszeitschrift.

Suche nach gemeinsamen nationalen Merkmalen innerhalb der bulgarischen Volksmusik.[524] Durch die Beschreibung der Musikregionen sollten nicht nur die Besonderheiten, sondern auch die Gemeinsamkeiten herausgearbeitet werden. In diesem Zusammenhang wurden „Komplexe wissenschaftliche Expeditionen" durchgeführt.[525]

> *„Als Resultat dieser Forschung sollen die Grenzen unseres Volkes nachgezeichnet werden. Die wissenschaftlichen Expeditionen der Abteilung sollen nicht nur dazu dienen, Materialien zum Schreiben der kulturellen Geschichte der Regionen des ganzen Landes zu sammeln. Vielmehr soll auch der Entstehung der ihrer Form nach nationalen und ihrem Inhalt nach sozialistischen Kultur nachgegangen werden. Es geht nicht nur allgemein um das Regionale, sondern um das Nationale, dass konkret mit den für diese Region typischen Formen der Volkskultur verbunden ist."*[526]

Besondere Beachtung fand der jeweilige Zustand von Volkstradition. Hier wurden Fragen nach dem Verbreitungsgrad von Folklore innerhalb der Generationen und nach den Kontexten beantwortet.

Auf dem Gebiet der musiktheoretischen Betrachtungen von Volksmusik wurde an einer funktionsabhängigen Intonationstypologie gearbeitet. Es entstanden weitere Arbeiten zur Metrorhythmik, zu Struktur und Form der Volksliedmelodien, zum Modus und zu den Tonskalen, zu den Besonderheiten bei der Intonation und zum tonalen Umfang.[527] Auch die Frage nach den Möglichkeiten der Verschriftlichung der erkannten Phänomene blieb weiterhin von Bedeutung.[528]

Metrik und Rhythmik: Besondere Aufmerksamkeit galt weiterhin den sogenannten rhythmischen Unregelmäßigkeiten, die als „typisch bulgarisch" bezeichnet wurden.[529] Dabei bezieht sich Asymmetrie auf das Verhältnis der rhythmischen Längen zueinander. Sie beruhen „auf einem spezifischen metrischen Verhältnis zwischen den Längen – dem Verhältnis 2:3 oder 3:2 (auch Hemiole genannt)."[530] D. Hristov und V. Stoin später auch St. Džudžev waren der Meinung, dass es kein ungleichmäßiges Metrum gäbe, sondern lediglich zusammengesetzte Taktmaße, die aus einfachen Taktmaßen mit zwei oder drei Zählzeiten bestünden. Džudžev nennt diese periodisch auftauchenden Formen „hemiole Reihen" und das Phänomen „hemiole Isochronie".[531] Auf Grundlage der von Hristov und Stoin geleisteten Vorarbeit entwickelte Džudžev eine neue Systematisierung der metrorhythmi-

524 Vgl. Kaufman – 1989a, S. 35-62 und Ilieva – 1989, S. 63-116.
525 Siehe Kap. Interdisziplinäres Arbeiten.
526 Tonev – 1957, S. 7.
527 Vgl. Karastojanov – 1950, Mocev – 1949, 1956, 1961, 1970, Stojanov – 1973.
528 Vgl. Džidžev – 1981.
529 Bartók – 1972 (1938), S. 97.
530 Vgl. Dshidshev – 1990, in: Elschek, S. 121-131, S. 122.
531 Vgl. Abb. 23 (D. Hristov), Abb. 24 (V. Stoin) und Džudžev – 1961, S. 182.

schen Formen sowie eine Klassifizierung der bulgarischen Taktmaße. Er ging davon aus, dass eine Maßeinheit einen kurzen Wert hat und einer primären Takteinheit (chronos protos) entspricht. Diese kann jede andere rhythmische Dauer in der Melodie gradzahlig teilen. (Siehe Abb. 27)

Viel Arbeit wurde in die Analyse der Synkretismen zwischen Versbau, Melodie und Rhythmus investiert.[532] Doch die gesamte musiktheoretische Forschung zur bulgarischen Volksmusik wurde mit dem Ziel, diese in die abendländische Universalgeschichte der Musik einzupassen, auf den musiktheoretischen Überlegungen der abendländischen Tradition aufgebaut.[533]

Abb. 27 Metren und Taktmaße nach S. Džudžev[534]

1. Gleichmäßige Metren und Taktmaße
1.1. Einfache
    1.1.1. aus zwei Zählzeiten
    1.1.2. aus drei Zählzeiten
1.2. Zusammengesetzte
    1.2.1. Gleichteilige
        1.2.1.1. Zweiteilige – 4 (2 + 2), 6a (3 + 3)
        1.2.1.2. Dreiteilige – 6b (2 + 2 + 2)
    1.2.2. Ungleichteilige
        1.2.1. Zweiteilige – 5a (2 + 3), 5b (3 + 2)
        1.2.2. Dreiteilige – 7a (2 + 2 + 3), 7b (3 + 2 + 2), 7c (2 + 3 + 2),
        – 8a (3 + 2 + 3), 8b (2 + 3 + 3), 8c (3 + 3 + 2)
1.3. Kombinierte zusammengesetzte
    1.3.1. Zweigliedrige
        – 9 – (4 + 5a), (5a + 4), (5b + 4), (4 + 5b)
        – 10 – (5b + 5a), (4 + 6a), (6a + 4)
        – 11 – (5a + 6a), (5b + 6a), (6a + 5a, (7a + 4), (7b + 4), (6b + 5b)
        – 12 – (7b + 5a), (7a + 5a), (5a + 7a)
        – 13 – (8a +5a), (5b + 8a), (5a + 8a), (5b + 8b), (5a + 8b)
        – 14 – (8a + 6a)
    1.3.2. Dreigliedrige
        – 10 – (3 + 4 + 3)
        – 13 – (4 + 4 + 5b), (5b + 4 + 4)
        – 15 – (7b + 4 + 4)
2. Ungleichmäßige Metren und Taktmaße[535]
2.1. Einfache
    2.1.1. aus zwei Zählzeiten
        2.1.1.1. aus fünf Elementen – 5a (2,3), 5b (3,2)

532 Vgl. Anhänge der Sammelbände: Z. B. Kaufman & Todorov – 1970: Razpredelenie na pesnite spored sǎstava na metričnite im grupi [Aufteilung der Lieder nach ihrer metrischen Zusammensetzung], S. 918-923.

533 Vgl. Zaminer – 1985, S.6, 119-130 und Dahlhaus – 1985, S. 8-39.

534 Djidjev – 2005, S. 35-37, Anhang 9.

535 Bei den ungleichmäßigen Metren sind die Takteinheiten ungleich. Sie sind kurz = 2 (gewöhnlich) oder hemiol = 3 (verlängert). Vgl. Djidjev – 2005, S. 29.

2.1.2. aus drei Zählzeiten
2.1.2.1. aus sieben Elementen – 7a (2,2,3), 7b (3,2,2), 7c (2,3,2)
2.1.2.2. aus acht Elementen – 8a (3,2,3), 8b (2,3,3)
2.2. Zusammengesetzte
2.2.1. aus vier Zählzeiten
2.2.1.1. aus neun Elementen – 9a (2,2 + 2,3), 9b (2,3 + 2,2)
2.2.1.2. aus zehn Elementen – 10a (2,2 + 2,3), 10b
2.2.1.3. aus elf Elementen – 11a (2,3 + 3,3)
2.2.2. aus fünf Zählzeiten
2.2.2.1. aus elf Elementen – 11e (2,2,3 + 2,2) oder (2,2 + 3,2,2)
– 11f (2,2,2 + 2,3) oder (2,2 + 2,2,3)
– 11g (3,2,2 + 2,2)
2.2.2.2. aus zwölf Elementen – 12a (3,2,2 + 2,3), 12b (2,2,3 + 2,3) oder (2,2 + 3,2,3),
– 12 c (2,3 + 2,2,3), 12d (3,2,2 + 3,2)
2.2.2.3 aus dreizehn Elementen – 13b (2,3,3 + 2,3)
2.2.3. aus sechs Zählzeiten
2.2.3.1. aus dreizehn Elementen – 13e (2,2,2 + 2,2,3) oder (2,2 + 2,2 + 2,3)
– 13f (2,3 + 2,2 + 2,2), 13g (2,2,2,3 + 2,2),
– 13i (3,2,2 + 2,2,2)
2.2.3.2. aus vierzehn Elementen – 14c (2,3 + 2,2 + 2,3), 14d (2,2 + 2,3 + 2,3),
– 14e (3,2,2 + 2,2,3)
2.2.3.3. aus fünfzehn Elementen – 15b (3,2,3 + 2,2,3)
2.2.4. aus sieben Zählzeiten
2.2.4.1. aus fünfzehn Elementen – 15e (2,2 + 2,2 + 3,2,2)
2.2.4.2. aus sechzehn Elementen – 16 (2,3 + 2,2 + 2,3,2)
2.2.4.3. aus siebzehn Elementen – 17 (2,2 + 2,2 + 2,2 + 2,3)
2.2.5. aus acht Zählzeiten
2.2.5.1. aus achtzehn Elementen – 18 (2,2,3 + 2,2 + 2,2,3), 18 (3,2,2 + 2,2 + 3,2,2)
2.2.5.2. aus neunzehn Elementen – 19 (2,2,3 + 2,3 + 2,2,3)
2.3. Kombinierte zusammengesetzte
2.3.1. Zweigliedrige – 19 (9a + 10), 21 (12b + 9a), 25 (14 + 11e)
2.3.2. Dreigliedrige – (9a + 7a + 10)
2.3.3. Viergliedrige – (9a + 9a + 14 + 9a)

Mehrstimmigkeit: Auf dem Gebiet der Mehrstimmigkeit und vor allem der Diaphonie konnten neue Phänomene entdeckt und neue Erkenntnisse gewonnen werden. Besondere Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet entwickelten Svetlana Zaharieva und Nikolai Kaufman.[536]

Kinderfolklore: Auch die Beschäftigung mit der Kinderfolklore wurde auf wissenschaftlichem Niveau vorangetrieben.[537]

Tanzfolklore: Besondere Fortschritte konnten beim Dokumentieren und Analysieren der Tanzfolklore verzeichnet werden, was nicht zuletzt den neuen technischen Möglichkeiten des kinematographischen Aufzeichnens zu verdanken war.[538]

536 Vgl. Zaharieva – 1964, 1965, 1967, 1974 und N. Kaufman – 1968a. Die Einzelstudien sind aufgelistet in: Litova-Nikolova – 2000, S. 128f, 140.

537 Vgl. Bukureštliev – 1972, 1986, 1999.

538 Vgl. Ilieva – 1971, 1992.

Seit 1950 wurde durch Rajna Kacarova der Kinematograph zum Aufzeichnen von Tänzen und Ritualen eingeführt.

Instrumentenkunde: Im Bereich der Instrumentenkunde wurde vor allem durch Ivan Kačulev ein umfassender Überblick erarbeitet. Er beschäftigte sich nicht nur mit den einzelnen Volksinstrumenten und deren Systematisierung und Klassifikation, sondern auch mit den neuen Anforderungen, die an den Instrumentenbau und an die Spielweise innerhalb der städtischen Ensembles gestellt wurden.[539]

Partisanenlieder: Einige Forschungsprojekte, die sich mit dem Kampf der unterdrückten Massen gegen die herrschende Klasse auseinandersetzten, wurden auf der Grundlage der sozialistischen Ideologie vorgegeben. Beispielsweise wurde 1949 ein Jahresplan für das Sammeln von Materialien über die Lebensweise und Folklore der Partisanen aufgestellt.[540] Die antifaschistischen Partisanenlieder wurden zum bevorzugten Forschungsthema erklärt. Dieses Thema, welches zuerst lästig erschienen sein mag, da es sich auf den ersten Blick nicht um die „authentische Folklore" handelte, die vor dem Verschwinden gerettet werden sollte, zeigte dennoch innerhalb der entstandenen Arbeiten bedeutende Resultate. So fand T. I. Živkov heraus, dass es sich bei den Partisanenliedern um alte Melodien handelt, bei denen lediglich der Text neu gedichtet wurde. Selbst wenn die Melodien nicht als bekannte Volkslieder klassifiziert werden konnten, so konnte nachgewiesen werden, dass sie den alten Liedern in fast allen musikalischen Merkmalen nachgebildet waren.[541] Elena Stoin übernahm die Feldforschung zum Sammeln der Partisanenlieder und konnte auf diese Weise wichtige musikwissenschaftliche Zeitzeugnisse fixieren, die heute vielleicht noch seltener sind, als die „authentischen Volkslieder".[542]

> *Zitiert aus einem Interview das Ljuben Botušarov (LB) mit Elena Stoin (ES) führte: "LB: Hat sie [die Folklore der Partisanen] überhaupt existiert? ES: Ja, sie hat existiert ... LB: Vielleicht wurde diese gesamte Tradition nach dem Krieg unterbrochen? ... ES: Sie konnte nicht bis in unsere Zeit gelangen, weil auch das Leben sich verändert hat. Die Menschen haben aufgehört, Sedenki zu machen, es gibt das Horo auf dem Dorfplatz nicht mehr überall und diese Lieder, die von den Partisanentruppen gesungen wurden, es gab niemanden der sie weiter verbreiten konnte, weil alle diese Partisanen, die am Leben geblieben sind, führende Positionen in den Städten einnahmen. LB: Und aufgehört haben diese Lieder zu singen. ES: Und aufgehört haben sie zu singen (sie lacht). Nur wenn wir sie gefragt haben, haben sie sie mit uns geteilt. ... Zuerst habe ich die Studie „Das gegenwärtige bulgarische Volkslied" geschrieben ... danach den Sammelband „Partisanenlieder". Dann*

539 Vgl. Kačulev – 2006, Die Institutszeitschrift BM 2006, Bd. 3, ist seiner Arbeit gewidmet und enthält eine ausführliche Bibliographie seiner Texte. Siehe auch V. Atanasov – 1977.

540 Z. B. Kačuev – 1953, E. Stoin – 1955, N. Kaufman u.a. – 1959 und N. Kaufman – 1966.

541 Vgl. T.I. Živkov – 1970, S. 17.

542 Vgl. E. Stoin – 1955.

kam die Kollektivierung und es entstanden neuzeitige Lieder über das neue Dorf. LB: Da gibt es viele Autorenlieder ... ES: Natürlich, damals war es Mode, neue Lieder über das neue Dorf zu erschaffen und in den Anmerkungen zu diesen Sammelbänden steht, wer sie erfunden hat, wer der Autor ist. LB: Aber in Wirklichkeit ist das keine Folklore und sie verwandeln sich auch nicht in Folklore. ES: Nein, einige verwandelt sich, einige verwandeln sich nicht. LB: Es fehlt der Mechanismus der Sozialisation dieser Lieder. ES: Der fehlt (kategorisch). ...“[543]

Vergleichende Forschung: In Ansätzen wurde sogar eine vergleichende Forschung zwischen der Volksmusik der Bulgaren, der anderen Slawen und zwischen den Balkanvölkern begonnen. Dies geschah beispielsweise auf Grundlage einer gemeinsamen Gattungszugehörigkeit der Volkslieder, wobei auf dem Fundament der Anlässe und Kontexte klassifiziert wurde. Ebenso wurden auch melodische und rhythmische Gemeinsamkeiten sowie das Vorkommen und die Spielweise von bestimmten Instrumenten als Ausgangspunkt der vergleichenden Forschung benutzt.[544]

Das Alter der Lieder: Innerhalb der historischen Volksliedforschung wurde danach gefragt, wie alt bulgarische Volkslieder tatsächlich sein könnten.[545] Die übliche Methode war das Suchen nach historischen Dokumenten, die Zeugnis über Instrumentarium, Sitten und Bräuche, Spiele, Lieder und Tänze aus der Vergangenheit geben konnten.[546] Aus der westeuropäischen Forschungslinie bekamen die bulgarischen Wissenschaftler theoretische Unterstützung, die ihnen Mut zusprach, auch spekulativer an die Frage des historischen Alters von Musik heranzutreten:

„Nicht weniger bemerkenswert als die Wandelbarkeit ist die große Beharrlichkeit in mündlicher Tradition. Nachweislich haben manche Melodien, Typen und Formeln Jahrhunderte und sogar Jahrtausende überdauert. Das gilt besonders für archaische Rezitativformeln, die wenig Angriffsflächen für Veränderung bieten und zudem durch Brauch und Ritus verfestigt, ja manchmal versteinert worden sind. Der Spielraum für Veränderung ist verschieden groß. Den stärker variablen, flüssigen, labilen Melodien stehen stärkere konstante, beharrlichere, stabile gegenüber.“[547]

Es wurde in Bulgarien versucht, eine Altershierarchie zu entwickeln, sowie die Geschichte bestimmter Lieder bzw. Liedtypen durch Verweise stilistischer Elemente auf historische Schichten zu erklären. Dadurch entstand eine Klassifikation von Liedgattungen nach vermutetem Alter, die der Regel folgte: Je einfacher und begrenzter das Klangmaterial, desto älter die Lieder. Auf Grundlage dieser These

543 Botušarov – 2005, S. 129f.
544 Vgl. N. Kaufman – 1963, 1968b, 1974a, 1976a, 1979, 1980, 1983 und St. Petrov – 1965, 1966, 1973.
545 Vgl. T. Todorov – 1981, S. 76-81.
546 Vgl. Andreev – 1956 und Angelov – 1956.
547 Wiora – 1969, in: Elschek & Stockmann – 1969, S. 34.

wurden die ritualbegleitenden Gesänge als „die ältesten Lieder“ klassifiziert. Die klare Unterteilung der Melodien in Stile wurde mit den adjektivischen Bezeichnungen „alt“ und „neu“ versehen, doch natürlich blieb eine große Anzahl von Liedmelodien übrig, die nicht einheitlich einem Stil zugeordnet werden konnten.[548]

Zum Beispiel wurde anhand der Weihnachtslieder die Vermischung verschiedener mythologischer Glaubens- und Vorstellungswelten in verschiedenen Epochen aufgezeigt. Die in den Liedern erzählten Sujets haben somit durchaus historischen Charakter, der jedoch nicht unmittelbar am Text, sondern innerhalb seiner Interpretation historisiert werden kann. Nachdem die Mythologie als ganzheitliches Weltbild verfiel, „erbte“ die Folklore das Mythologische und ordnet es in das Weltbild des folkloristischen Alltags. Ausgehend von der Annahme, dass die Slawen zur indogermanischen Völkergruppe gehörten und ihre Urheimat östlich der Karpaten lag, ging Ivan Dobrev von Gemeinsamkeiten zwischen germanischen und slawischen, bulgarischen, ukrainischen, polnischen, russischen, serbischen, makedonischen u.a. Liedern und Überlieferungen aus.[549] Seine vergleichende Studie hatte das Ziel, das ursprüngliche Sujet der Weihnachtslieder zu extrahieren. Das Resultat seines Vergleichs von zahlreichen Liedtexten war eine Beziehungsreihe von Wörtern, die philologisch einer recht seltenen Deklinationsart des Altslawischen angehören – der konsonantischen i-Deklination. Er leitete aus dieser Beziehungsreihe ein mythologisches Weltbild des indogermanischen Urvolkes her, welches das Ziehen von Parallelen zwischen den Liedern aus der Wikingerzeit, wie sie in der altisländischen Edda, aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts, aufgezeichnet wurden, und den „authentischen slawischen Weihnachtsliedern“ zulässt. Außerdem extrahierte er die christliche Überlagerungsschicht, in der aus dem Gott Koleda das Jesuskind wurde. Auch die Überlagerungen aus sozialistischen Zeiten, in denen sich das Christkind zum Großvater Koleda wandelte – in Anlehnung an „djado Mras“, das russische Väterchen Frost –, konnten nun leicht extrahiert werden.

Populäre Musik: Über die Anfänge der während des 20. Jahrhunderts populären Stadtschlager wurden nur wenige Studien angefertigt.[550] Erst ab Mitte der 80er findet man auch einige Publikationen zu urbaner Musik, populärer Kultur und Musik der Minderheiten.

4.2.6.1 Sammeln „authentischer“ Volksmusik

Die Idee des Sammelns beinhaltete das globale Aufnehmen von Volksmusik im ganzen Land, unter Berücksichtigung der regionalen Einteilung. Die zusammengetragenen Lieder und Informationen sollten im Musikfolkloristischen Archiv abgelegt

548 Vgl. T. Todorov – 1977, S. 92-95.
549 Vgl. Dobrev – 1982.
550 N. Kaufman – 1968, E. Stoin – 1952.

werden. Das Sammeln von „authentischer Musik“ erfolgte hauptsächlich durch die Feldforschung der am Musikinstitut angestellten Wissenschaftler. Auch die „Săbori“ [Festivals] oder „Sängerwettstreite“ und „Wettstreite der Instrumentalisten“ [nadpjavane, nadsvirvane] wurden als Quelle für die im Archiv angelegten Sammlungen von „authentischer Volksmusik“ benutzt.[551] Als dritte, aber relativ marginale Quelle, dienten dem Archiv Überspielungen von Aufzeichnungen die durch „Radio Sofia“ angefertigt wurden.

Vornehmlich die Menge des gesammelten musikfolkloristischen Materials wurde bei den Direktoren abgerechnet. Durch die Einführung neuer Technik (Tonband und Film) zur Unterstützung der Sammeltätigkeit wuchs der archivalische Fundus nicht nur schneller an, sondern er wurde modifiziert.[552] Die Qualität war von den Fähigkeiten und Ambitionen der einzelnen Feldforscher, von ihren Forschungsaufgaben und den inhaltlichen Schwerpunkte ihrer individuellen Arbeit abhängig.

Die Feldforschung wurde zentral durch das Musikinstitut organisiert. Jeder Wissenschaftler, der an der Akademie angestellt war, musste zwei bis fünf Mal jährlich in einer Gruppe von etwa drei Wissenschaftlern Feldforschungsreisen absolvieren. Während dieser Dienstreisen sollte soviel und so umfangreich wie möglich die Musikfolklore der vorab bestimmten Ortschaften dokumentiert werden. Im Vorfeld wurde festgelegt, welche Dörfer folkloristisch zu erkunden sind. Die Bürgermeister und Lehrer des Dorfes wurden kontaktiert, um eine Liste mit Informanten zusammenzustellen, die sich für die Aufnahmen bereithalten sollten. Das Forschungsteam packte seine Texthefte und die Aufnahmegerätschaften in das Expeditionsauto und ging auf Reisen durch die bulgarischen Dörfer. Je nach technischer Ausstattung und örtlichen Gegebenheiten trennten sich die Forscher, um in möglichst vielen Dörfern aufzunehmen.

Diese groß angelegten Feldforschungsreisen gab es seit den 50er Jahren. Ihre Vorbereitung und Durchführung erinnert jedoch sehr an die Arbeitsweise, die bereits in der ersten Phase durch Vasil Stoin erprobt wurde.[553] Etwa zwei Wochen lang wurde im Feld gearbeitet. Für jedes Dorf waren nach Möglichkeit ein bis zwei Tage vorgesehen. Nach der Ankunft im Dorf ging es zum Bürgermeister, danach zum Kulturhaus, das häufig als Aufnahmeort benutzt wurde, und häufig wurde auch der Dorflehrer hinzugezogen, um zu erfahren, welches die begabtesten und angesehensten Musiker im Dorf sind. Die Aufnahmen wurden entweder im „Kulturhaus“ [Čitalište] oder in den Häusern der Informanten gemacht. Bei Aufnahmen von Gruppen wurde fast immer das Čitalište benutzt. Aufnahmen im

551 Vgl. M. Popova – 2005, S. 116, Fn. 37-41.

552 Siehe Kap. 6.2 Materielle Archivteile.

553 Siehe Kap. 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung, Vasil Stoins Arbeitsweise.

Freien kamen eher selten vor. Das lag einerseits an den technischen Möglichkeiten der Aufnahmegeräte, für die Strom benötigt wurde, und andererseits an den Schwierigkeiten, im Freien eine akzeptable Aufnahmequalität zu garantieren. Daher wurden die Kontexte zur funktionalen Zugehörigkeit der Lieder abgefragt und von dem Feldforscher zu Beginn der Aufnahme angesagt sowie auf den dazugehörigen Fragebögen notiert. Nur wenige Feldforschungsreisen wurden so organisiert, dass ein konkretes Ritual im Vollzug dokumentiert werden konnte.[554]

Während der Feldforschung mussten die Ethnologen die Fragebögen zu den einzelnen Interpreten ausfüllen, ihre Hefte führen, die Texte der Lieder notieren und die Tonaufnahmen machen. Anschließend waren mit der Schreibmaschine die Berichte über die Durchführung und die geleistete Arbeit während der Feldforschung zu schreiben. Diese Berichte mussten dem Direktor vorgelegt werden.[555] Sie enthielten wichtige Kontexte, wurden aber nicht zusammen mit den Feldforschungsunterlagen der Wissenschaftler im Archiv abgelegt, sondern als „administrative Dokumente“ nach fünf Jahren Aufbewahrungsfrist vernichtet. Ljuben Botušarov stellte mir aus seinem Privatarchiv den folgenden Bericht als Beispiel zur Verfügung.

Beispiel: Ljuben Botušarov Abschlussbericht zur Feldforschung, 1972

22.3.1972

An den Genossen Direktor
des Instituts für Musik
bei der BAN

B E R I C H T
von Ljuben Botušarov, Musikwissenschaftler des Instituts für Musik
Vom 7. bis zum 20. Februar 1972 waren die Musikwissenschaftler Ivan Kumičin und Ljuben Botušarov in die Region Šumen gereist, um die regionale Folklore aufzuzeichnen.
... [Probleme mit dem Auto werden erwähnt.]
In den letzten Jahren hat sich in der Region Šumen die Migration der bulgarischen Bevölkerung in die Städte besonders beschleunigt. Daher war die Aufmerksamkeit auf die Orte gerichtet, an denen die Folklore besonders von dem Verschwinden bedroht ist. ... Es hat sich aber herausgestellt, das wir für zahlreiche Dörfer aus dem südöstlichen Teil der Region, vor allem um Preslav, bereits zu spät gekommen sind: ... [die Dörfer werden aufgezählt]. Einige von ihnen sind entvölkert, in Verbindung mit meliorativen Vorhaben. In anderen Dörfern fehlen bulgarische Informanten. [Aufzählung der besuchten Dörfer: insgesamt 14 und zwei Städte, Šumen und Novi pazar]

554 Z. B. die Weihnachtssänger [Koledari], Vgl. Phonoarchiv, Band 113, Aufnahmen von Ivan Kumičin, 1979.

555 Einen Durchschlag durfte der Verfasser behalten.

Es hat sich herausgestellt, dass es zielgerecht ist, in den Städten vor allem die aus jüngerer Zeit Zugezogenen als Informanten ausfindig zu machen. Häufig können diese mehr beitragen, als die in den Dörfern Verbliebenen ... Es sollten in den Städten auch diejenigen nicht übergangen werden, aus deren Dörfern bereits Aufnahmen gemacht wurden. ... [Bsp. In dem Dorf Krasen wurden 1966, 1959 und 1960 bereits Aufnahmen gemacht. Von den jetzt neu aufgezeichneten 40 Liedern von Aussiedlern wiederholen sich nur 12 und die meisten dieser sind Varianten und enthalten Ergänzungen zur Funktion.]
Auch das Wiederholen von Aufnahmen ist nicht überflüssig. ... [Bsp.]
Manchmal ergibt sich die Möglichkeit, während der Dienstreise den Prozess der Metamorphose der Volkslieder zu beobachten. ... [Bsp.]
Aus vielerlei Gründen können ein Großteil der vor Ort gefundenen Informanten nicht aufgenommen werden. Man könnte sie erneut suchen. Es ist schwer, den Weg der Expedition mit den privaten Verpflichtungen der Leute zu vereinbaren, sodass die Treffer oftmals Zufallscharakter haben und eine Form gefunden werden sollte, dass Fragebögen für ein bestimmtes Dorf im Vorfeld gemacht werden und somit die Aufzeichnungen vorbereitet werden.
Außerordentlich stört die immer größere Ausmaße annehmende Trauer um Tote, was immer mehr Informanten ausschließt, vor allem ältere Leute. Sowohl die Länge der Trauer (manchmal über 10 Jahre) als auch das ziemlich große Umfeld trauernder Verwandter ist bemerkenswert. Bei den durchgeführten Gesprächen mit der Bevölkerung konnte festgestellt werden, das auch vor Jahren den Verstorbenen die nötige Ehre erwiesen wurde, aber der Utilitarismus der Volksmusik den Menschen nicht erlaubt hat, sich so lange Zeit vom Singen zu trennen. Die Frage ist interessant und sozialpsychologisch, da die Trauernden auf der anderen Seite nicht aufhören Volkslieder im Radio und Fernsehen zu hören und das unmittelbar nach dem Tod des Nahestehenden, was zeigt, dass sie den unterschiedlichen Formen der Existenz von Volksmusik unterschiedliche ethische und ästhetische Bedeutung beimessen.
Mehrfach wurden die Probleme der Untersuchungen in Nordbulgarien und vor allem in der Region um Šumen, wegen der großen Umsiedlungen der Bevölkerung betont. ... Interessant ist das Schicksal der zweistimmigen Lieder, die [durch Migration der Bevölkerung aus Südwest-Bulgarien] in den einstimmigen regionalen Umkreis geraten sind. ...
Die demographischen Veränderungen halten an, die Zeit verändert die Informanten, sie macht die Spuren ihrer Erinnerung unkenntlich. Weil, es ist bereits bekannt, die Lieder funktional nicht mehr existieren, außer diese, die „am Tisch“ gesungen werden. Manchmal ist es nötig, einen ganzen Tag rumzutrödeln, um zehn Lieder aufzunehmen.
Aufnahmen wurden in 18 Dörfern gemacht, wobei zu zahlreichen anderen Dörfern Informationen gesammelt wurden: ... [Auflistung der gemachten Aufnahmen]
Vielleicht wäre es nicht schlecht, wenn Dankesbriefe im Namen des Institutes für Musik an die Informanten geschickt werden. Einerseits wird das eine Art Ehrung für die Bereitschaft der einfachen Leute sein, welche unentgeltlich ihre Zeit und Kraft gegeben

haben, und andererseits wird das dazu beitragen, das Institut unter der Bevölkerung Bulgariens weiter zu popularisieren.[556]

Folklorefestivals [Săbori]: Durch die Folklorefestivals [Săbori] schufen sich die Wissenschaftler ein neues Feld, auf dem sie sowohl Folklore sammeln als auch Öffentlichkeitsarbeit leisten konnten. Die Săbori waren daher in mehrfacher Hinsicht sehr effizient. Einerseits unterstützten sie das Musizieren selbst und die Erinnerung an die alte traditionelle Lebenswelt, die sie einem großen Publikum vorführten. Andererseits waren diese Festivals für Musikethnologen ein Stausee musikalischen Materials, in dem die „Quellenfolklore" der einzelnen Dörfer aufgefangen werden konnte. Ohne großen Aufwand wurde während dieser Festivals der Zustand der jeweiligen Folklore beobachtet, aufgezeichnet und in das Archiv eingearbeitet. Zu jeder einzelnen Aufführung wurden ebenso wie in der Feldforschung Fragebögen ausgefüllt und Notizen von den Wissenschaftlern angefertigt. Die Präsentationen von Volkstraditionen auf den Bühnen der Folklorefestivals wurden so behandelt, als wenn es sich ebenfalls um reines Feldforschungsmaterial handelte.[557]

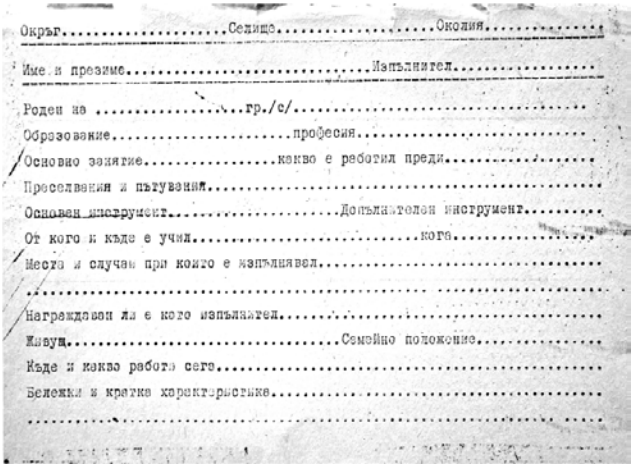
Fragebögen

Bevor Fragebögen eingeführt wurden, war es jedem Sammler selbst überlassen, inwieweit er die Kontexte zu den einzelnen Liedern und zur Aufnahmesituation mitnotierte. Die Ansprüche, die durch die Arbeitsweise von Vasil Stoin und Rajna Kacarova vorgegeben wurden, waren jedoch mehr als vorbildlich. Daher scheint der angebliche Paradigmenwechsel in den 70er Jahren, der die Sammler dazu aufforderte, mehr auf die Kontexte zu achten und diese stärker in ihre Feldforschung einzubeziehen, eher auf die zwischenzeitlich nachlässiger gewordene Dokumentation bezogen zu sein. Die Einführung von standardisierten Fragebögen war ein Paradigmenwechsel in Richtung der Formalisierung der Sammeltätigkeit. Die Fragebögen sollten den Sammlern bei ihrer ausführlicheren Bestandsaufnahme behilflich sein und die Daten so strukturieren, dass sie später leichter auszuwerten waren. Inwieweit diese jedoch tatsächlich ausgefüllt wurden und wie akribisch dabei vorgegangen wurde, kann nicht beurteilt werden, da über eine Auswertung der Fragebögen keine Auskunft gegeben werden konnte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass keine quantitativen Methoden zur Datenanalyse angewandt wurden. Die Fragebögen sind als Schriftstücke in das Textarchiv des Musikfolkloristischen Archivs eingegangen. Abbildung 28 zeigt ein Beispiel für einen Fragebogen aus den 1970er Jahren, der bei Folklorefestivals benutzt wurde. Es gibt über die Jahre hinweg zahlreiche weitere Muster für Fragebögen, die in Inhalt, Form und Struktur ähnlich sind.

556 Bericht aus dem Privatarchiv von Ljuben Botušarov.

557 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Folklorefeste und Folklorefestivals.

Abb. 28: Fragebogen für Mitwirkende beim Folklorefestival [Săbor], 70er Jahre



Окръг.....Селище.....Околия.....

Име и презиме.....Изпълнител.....

Роден на .....гр./с/.....

Образование.....професия.....

Основно занятие.....какво е работил преди.....

Преселвания и пътувания.....

Основен инструмент.....Допълнителен инструмент.....

От кого и къде е учил.....кога.....

Места и случаи при които е изпълнявал.....

.....

Награждаван ли е кого изпълнител.....

Живущ.....Семейно положение.....

Къде и какво работи сега.....

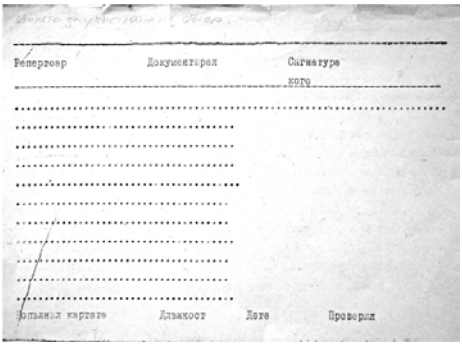
Бележки и кратка характеристика.....

.....

Übersetzung fortlaufend von links –

Vorderseite: Bezirk, Ort, Region, Name und Familienname, Ausführender, geboren am, Stadt/Dorf, Ausbildung, Beruf, Hauptbeschäftigung, was hat er vorher gearbeitet, Umsiedlungen und Reisen, Hauptinstrument, zusätzliches Instrument, von wem und wo hat er gelernt, wann, Orte und Situationen zu denen er musiziert hat, wurde er als Ausführender ausgezeichnet, aktuelle Adresse, Familienstand, wo und was arbeitет er jetzt, Anmerkungen und kurze Charakteristik.

Rückseite: Repertoire, dokumentiert von, Signatur, wer hat den Fragebogen ausgefüllt, sein Amt, Datum, wer hat den Fragebogen geprüft.



Репертоар Документирал Сигнатура

кого

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Попълнил картата Длъжност Дата Проверил

Interdisziplinäres Arbeiten

Besonders erwähnenswert sind die fünf interdisziplinären Forschungsexpeditionen, in denen Wissenschaftler aus verschiedenen Instituten der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften (Ethnographisches Institut, Institut für Architektur und Stadtbau, Institut für Musik, Institut für bildende Kunst) gemeinsam versuchten, einen Überblick über die momentane Situation in fünf verschiedenen Regionen zu dokumentiert. Die Ergebnisse dieser gemeinsamen Reisen wurden innerhalb einer speziellen Publikationsreihe herausgegeben. Folgende Regionen wurden untersucht:

- Rhodopen – 1953
- Dobruža – 1954
- Strandža – 1955
- Nord-Westbulgarien – 1958
- Westbulgarien – 1961.[558]

Innerhalb der publizierten Sammelbände wurden Vergangenheit und Gegenwart der Volkstraditionen der jeweiligen Region umfassend verglichen. Es finden sich Angaben zum allgemeinen Zustand von Volkstraditionen, zur Infrastruktur, zur Bevölkerung, zur Architektur, zur Bildenden Kunst, zur Handwerkskunst und zur Musiktradition (vokale und instrumentale Vorträge sowie Brauchtum). Zusammenfassend wurden Auswertungen, Konsequenzen und Anregungen niedergeschrieben.

Aufnahmetechnik

Für die Art des Aufzeichnens spielen die technischen Möglichkeiten eine entscheidende Rolle. Bis 1954 wurde mit dem Phonograph aufgezeichnet, danach mit Tonband.[559] Bis ca. 1975 waren die Magnetbänder äußerst teuer und schwer zu bekommen, so dass am Material gespart werden musste. Es wurden daher bei der Feldforschung nur ein bis zwei Strophen auf Band aufgezeichnet und für die restlichen Strophen galt die altbewährte Methode des Aufschreibens der Texte in die Feldforschungshefte.[560] Der melodische Variantenreichtum und die Phrasierung in den folgenden Strophen wurde nicht notiert. Seit 1950 wurde auch der Kinematograph zum Aufzeichnen von Tänzen und Ritualen benutzt.[561]

558 Vgl. Publikationen zu den einzelnen Expeditionen; Expedition – 1955, 1956, 1957, 1958, 1961.
559 Siehe Kap. 6.2.1 Phonoarchiv.
560 Vgl. M. Popova – 2005, S. 112.
561 Siehe Kap. 6.2.3 Film- und Videoarchiv.

Exkurs: Kurze Lieder und lange Texte

Auch heute ist es sehr schwer, die Informanten dazu zu bringen, ein Lied bis zum Ende zu singen. Es ist wirklich höchst auffällig und weit verbreitet, dass sie die ersten Strophen singen und dann in das Rezitieren des restlichen Textes übergehen. Dies gilt jedoch nur für jene Art von Aufnahmesituationen, in denen die Sänger ausschließlich für die Aufnahme des Feldforschers singen. Es gilt nicht für die Situationen, in denen sie ein Fest feiern oder einen Brauch vollziehen. Es könnte sein, dass die Informanten durch die Feldforscher und ihre Aufnahmetechnik dazu „erzogen" wurden, ihre Lieder nicht bis zum Ende zu singen. Wahrscheinlich haben die damaligen Feldforscher nicht drauf bestanden, die Lieder ganz zu hören. Für ihre Arbeit war es ausreichend und sogar leichter, sich den Text aufsagen zu lassen, um ihn unmittelbar mitschreiben zu können. Diese Vorgehensweise würde einer Arbeitsökonomie entsprechen, die der am Institut geforderten Quantität an Aufnahmen angemessen wäre.

Auch bei den Folklorefestivals [Săbori] war die Zeit für die Vorstellung einzelner Sänger äußerst begrenzt, so dass sie meistens ihre Lieder nicht bis zum Ende sangen, sondern die jeweils ersten Strophen verschiedener Lieder aneinanderreihen. Diese Vorgehensweise hat natürlich unweigerlich Auswirkungen auf die Geschichten, die durch die unvollständigen Lieder nicht erzählt werden, und auf die dynamische Struktur und Variationspraxis, die sich nur während des Vortrags des gesamten Liedes entwickeln kann.

Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren

Die Anwendung spezifischer Klassifikationssysteme richtet sich nach der jeweiligen Forschungsaufgabe. Eine Systematisierung von Feldforschungsmaterialien und die dazu notwendigen Merkmale, Eigenschaften und verwendeten Gesichtspunkte, nach denen klassifiziert wird, sind letztlich vom Anwendungszweck abhängig. Das Systematisieren und Klassifizieren überschneidet sich auf vielfältige Weise mit dem Prozess der Bearbeitung und Analyse.

> *„Analyse und Klassifikation waren in der Forschung von ihren Anfängen an als ein einheitlicher und aufeinander bezogener Prozeß praktiziert worden."*[562]

In der ersten Phase vor 1944 wurde hauptsächlich zu Publikationszwecken systematisiert. In der zweiten Phase waren nicht mehr die Publikationen das primäre Ziel dieser Arbeit, sondern das Musikfolkloristische Archiv. Die Ordnung von Musik in einem großen nationalen Volksliedarchiv erfordert zunächst, dass die Melodien in dem betreffenden Corpus gefunden werden können.

562 Elschekova – 1995, S. 162.

Während der zweiten (sozialistischen) Phase trug die stetig anwachsende Zahl von Mitarbeitern, die Feldforschungsarbeit für das Archiv leisteten, dazu bei, dass kein Einzelner mehr das gesamte sich ansammelnde Material überschauen konnte. Die Organisation des Informations- und Archivsystems, das die weitere Arbeit mit dem Material ermöglichen sollte, wurde zur zentralen Aufgabe der Institution. Die einzelnen Parameter und die indexikalischen Suchmöglichkeiten, die angelegt werden sollten, mussten gemeinsam abgestimmt werden und mit der Sammeltätigkeit und der Forschungs- und Öffentlichkeitsarbeit in Beziehung gebracht werden.[563]

Das Systematisieren der Volkslieder erfolgte nicht nur nach den für das Archiv nötigen Kriterien des Katalogisierens, sondern entwickelte sich zu einem separaten Forschungsbereich. Die wissenschaftliche Konzentration lag auf den allgemeinen Problemen der Klassifikation von Volksmusik. Die Erkenntnisse aus dieser wissenschaftlichen Arbeit sollten auf das Archivsystem übertragen werden.[564] Daher wird es in diesem Abschnitt sowohl um die Systematisierung und Bearbeitung des Forschungsmaterials für das Archiv gehen, als auch um die allgemeinen Probleme der Klassifikation von Volksmusik.

Die auf theoretischer Ebene gewonnenen Erkenntnisse zur Klassifikation und Systematisierung sind beachtlich. Deren Übertragung auf das Archivsystem und die Publikationen von Volksmusik lassen jedoch die Frage der Anwendbarkeit der Theorien ins Negative gleiten. Diese Diskrepanz zwischen Angestrebtem und Erreichten wird vor allem im Bereich der Systematisierung und Bearbeitung von folkloristischem Material deutlich.

Systematisierung des Forschungsmaterials für das Archiv

Das Endergebnis der Systematisierung waren Kataloge, die das Suchen beispielsweise in Form von Zettelkästen (K1 und K2) ermöglichten.[565]

Diverse Methoden zur Systematisierung und Erstellung verschiedener Suchkataloge wurden durchdacht, teilweise ausprobiert und zum Teil verwirklicht. Dabei können verschiedene Versuche der Modernisierung der Arbeitsweise, der Systematisierung und der Anwendung neuerer Technologien verfolgt werden. Meistens war jedoch der mit der Modifikation verbundene Arbeitsaufwand so hoch, dass er nicht unter Berücksichtigung des gesamten bereits gesammelten Materials zu leisten war. Die in diesen Bereichen begonnenen Arbeiten ähneln häufig einem tibetischen Mandala, welches in mühsamer und häufig auch einsam

563 Siehe Kap. 6.3 Informationssysteme des Auffindens.

564 Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme authentischer bulgarischer Musik.

565 Siehe Kap. 6.3 Informationssysteme des Auffindens. K1 bezeichnet den zentralen Zettelkasten, der nach Ortschaften sortiert ist. K2 ist ein gesonderter Zettelkasten, der nur für die Materialien angelegt wurde, die keine Phonoaufnahmen haben, also für die schriftlich fixierte Volksmusik. Er entstand in den 90er Jahren und ist nach Funktionen sortiert.

meditativer Form über einen langen Zeitraum den einen und anderen Wissenschaftler ausfüllten, um dann als Format, wie Sandkörner im Meer, im Archivsystem unauffindbar zu werden.

Ein Beispiel wären die Lochkarten (1971): Unter der Leitung von Todor Džidžev wurden 1971 bis 1972 „Superpositionskarten" [superpozicionni perfokarti] für 7000 Lieder angefertigt. Auf diesen Karten wurden die Lieder eingestanzt, um durch die neuen technischen Möglichkeiten konkrete musikalische Merkmale untersuchen zu können. Kodiert wurden: Liedanfang, Inhalt der Lieder, Funktion, Art der Ausführung, Rhythmus, Tonumfang, Tonmaterial und Texteinteilung. Ähnliche Versuche sind auch in anderen Ländern gemacht worden.[566] Logistische, grammatikale und durch das vernetzte neurale Bausteinsystem begründete Zugänge sollten die Tiefenstruktur der Musik erfassen und zugleich die Möglichkeit zu neu konzipierten quantifizierenden, statistischen, formalisierenden und modellbegründeten Erkenntnissen eröffnen.[567] Allerdings wurden diese Karten in Bulgarien niemals für die Analyse benutzt und sind heute nicht mehr auffindbar. Noch nicht einmal eine einzige Lochkarte war als Beispiel zu finden.

Andere Vorgehensweisen versuchten nicht das bereits gesammelte Material aufzuarbeiten, sondern zielten darauf, die im Archiv abgelegten Informationen durch Neuregelungen zu modifizieren. Die neuen Regeln zur Systematisierung des Materials sollten bereits beim Sammeln z. B. durch die vorgefertigten Fragebögen und ebenso bei der Nachbearbeitung berücksichtigt werden.

Beispielsweise entwickelten die Wissenschaftler spezielle Fragebögen, die für Aufnahmen während der Festivals benutzt werden sollten: eine Karte für die Einzeldarsteller, eine für Gruppendarstellungen, weitere Karten für jedes Lied. Nachdem die Datenerhebung (Feldforschung, Aufnahmen usw.) abgeschlossen war, wurde das Material im Archiv angelegt. Unnötige Bearbeitungsschleifen mussten vorerst vermieden werden. Um das Feldforschungsmaterial zu sichern, sollte die Archivierung so wenig Aufwand wie möglich verursachen. Somit ist die Systematisierung des Feldforschungsmaterials in den meisten Fällen ein Prozess, der nach der Archivierung erfolgte und diese auf seine spezifische Weise ergänzt hat.

Die sich im Laufe der Zeit verändernden Paradigmen zur Systematisierung des Materials haben zu einer relativ indifferenten Datenmasse geführt. Einzig die grundsätzlichen, schnellen und sofort zu erledigenden Eingänge von Forschungsmaterial (Inventarbuch, K1-Ortskartothek und die Privatsammlungen im Phonoarchiv) sind konstant geblieben. Für alle weiteren Systematisierungsversuche herrschten kaum klare Regelungen. Ihre Existenz im Archiv war nur sporadisch und ist daher eher historisch als systematisch zu bewerten.

---

566 Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik", „Study Group of Folk Music Systematization".

567 Vgl. Elschek – 1995, S. 87- 124.

Das gilt beispielsweise für die Beschreibungsbögen [fiš] (1948): Zu jeder Archiveinheit (ein Lied oder ein Instrumentalstück) sollte ein spezifischer Bogen [fiš] angelegt werden. Darauf sollten Angaben zur Funktion, zum Takt, zur metrischen Gruppe, zum Tonumfang und zu spezifischen Namen, Worten und Bezeichnungen vermerkt werden. Diesem Bogen wurden die zur Archiveinheit gehörenden Blätter aus dem Feldforschungsheft beigelegt, auf dem die Angaben des Sammlers zur Aufnahme notiert waren (Angaben zu den Informanten, Text des Liedes oder Angaben zum Instrument). Dieser gute Vorsatz wurde – und vielleicht ist dies ein Glücksfall – nicht erfüllt. Auf diese Weise blieben die meisten Feldforschungshefte vollständig.

Ab 1967 wurden neue „analytische Karten" eingeführt, die Funktion, Takt, Form und Tonart des Liedes enthalten sollten. Weiterhin wurde dazu angehalten zu jeder neuen Archiveinheit gleich mehrere Kärtchen für mehrere Kartotheken anzulegen. Auf diese Weise sollten zusätzlich zur Ortskartothek weitere Klassifikations- und Suchsysteme entstehen: nach Funktion, nach Art der Ausführung (vokal/instrumental, Anzahl der Sänger usw.), nach Takt- und Rhythmusschema, nach Tonumfang und Tonmaterial (Tonaufbau und Tonarten) und nach Liedanfang, Texteinteilung und Vorzesurtönen (nach Bartók). Auch hier scheint der Arbeitsaufwand zu groß gewesen zu sein, so dass sich der gut angedachte Plan nicht erfüllen ließ.

Bearbeitung und Analyse des gesammelten Materials

Mit der Inventarisierung und der Abgabe des gesammelten Materials im Archiv allein war die Arbeit für die Wissenschaftler jedoch nicht abgeschlossen. Für jeden Wissenschaftler wurden, entsprechend seinem Rang, konkrete Aufgaben der Nachbearbeitung des gesammelten Materials bestimmt. Wie bereits erwähnt, konnten zu jedem Lied „Analytische Karten" oder „Bögen" angelegt werden, um die Angaben zu der Aufnahme durch die Kontexte zu ergänzen. Die Quantität als auch die Formen, die vorgaben, wie diese Aufgaben zu erledigen sind, waren festgelegt. Sie wurden jedoch nicht immer eingehalten.

Bis 1985 galten für jeden Wissenschaftler folgende Jahresnormen: [568]

- 600-800 Lieder waren zu transkribieren.
- Die während der Feldforschung entstandenen Handschriften waren abzuschreiben. Das Abschreiben der Feldforschungsmaterialien wurde als wichtige Aufgabe betrachtet, um die Originale zu schonen.
- Jede Tonbandaufnahme sollte entsprechend der Anleitung von L. Botušarov katalogisiert werden.
- Auf den Beschriftungsbögen sollten vermerkt werden: die Initialen des Feldforschers, die Nummer des Tonbandes im Phonoarchiv, der Name des Infor-

568 Vgl. Mineva – 1985, S. 112.

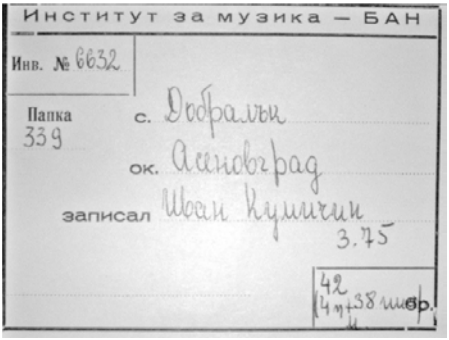
manten, der Ort der Aufnahme, die Nummer der Mappe in der die Textmaterialien aufbewahrt werden, die Funktion des Liedes, der Text der ersten Strophe, in Abhängigkeit zur Struktur des Reims. Bei Instrumentalmelodien war der Metrorhythmus das zentrale Element der Klassifikation.

- Dieser Bogen sollte in dreifacher Ausfertigung auf der Schreibmaschine geschrieben sein, mit dem Vorsatz, dass nach Abschluss dieser Arbeit sofort mehrere unterschiedlich organisierte Kartotheken angelegt werden sollten.

Ein großer Fehler bei der Verteilung der Aufgaben zur Bearbeitung des Feldforschungsmaterials war der Umstand, dass die Wissenschaftler nicht ihre eigenen Aufzeichnungen zu bearbeiten hatten, sondern die Aufgaben willkürlich und ohne Rücksicht auf die individuellen Arbeiten und Feldforschungen verteilt wurden. Das galt auch für die zu transkribierenden Lieder. Eine wirkliche Nachbearbeitung der einzelnen Feldforschungsreisen war dadurch nicht möglich. Sie bestand lediglich in der Umkodierung (z. B. in Notenschrift) und in der Abschrift des Vorhandenen. So fehlen daher häufig wichtige Angaben in den Textmaterialien, die nachträglich kaum noch rekonstruiert werden können.

Beispiel: Aufnahmen aus Dobralăk (Rhodopen) von 1975

In der Ortskartothek K1 waren unter dem Ort Dobralăk die Aufzeichnung mehrerer Lieder und Instrumentalmelodien zu finden.[569] Auf einer Karteikarte war vermerkt:


Институт за музика — БАН
Инв. № 6632
Папка 339
с. Добралък
ок. Асеновград
записал Иван Кумичин 3.75
42 (4 п. + 38 инстр.)

Institut für Musik – BAN Inventar-Nr. **6632** Mappe **339** Dorf: Dobralăk Bezirk: Assenovgrad Aufgenommen: Ivan Kumičin 3.75	
	42 Einheiten (4 gesungen +38 mit Instrument)

Abb. 29: Karteikarte aus der Ortskartothek, K1

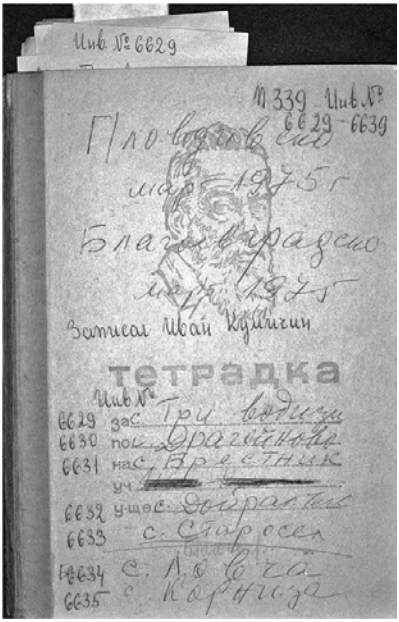
Im Inventarbuch des Phonoarchivs ist die Aufnahme unter dem Namen des Aufzeichnenden Ivan Kumičin zu finden. Sie trägt hier die interne Nummer 719 und 720.

569 Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk, 2.2.1 Traditionsträger / Informanten.

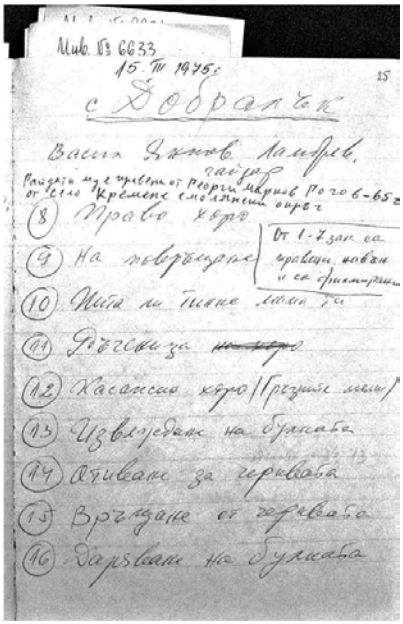
In der Textmappe Nr. 339 des Textarchivs war das Feldforschungsheft von Ivan Kumičin abgelegt. In diesem konnten die Notizen, die während der Feldforschung angefertigt wurden, nachgelesen werden (vgl. Abb. 16).

Zufällig war Ivan Kumičin, der das Phonoarchiv betreut und mir die Bänder vorspielte, derjenige, der 1975 die Aufnahmen angefertigt hatte. Anhand der Aufnahmen, bei denen alle Einheiten zwei Mal aufgezeichnet sind, erinnerte er sich an die Situation, in der sie gemacht wurden. Die Aufnahmen wurden einmal auf dem Dorfplatz aufgenommen, als Synchronton zu einem Film der gleichzeitig gedreht wurde, daher wurde das Mikrophon so gehalten, dass auch die Tanzschritte auf der Aufnahme zu hören sind. Danach wurden die Lieder und Instrumentale in „steriler“ Atmosphäre im Kulturhaus des Dorfes [Čitalište] noch einmal aufgenommen. All diese Informationen, an die sich Ivan Kumičin zufällig erinnerte, waren nirgends vermerkt. Also nahm Ivan Kumičin einen Stift und trug sie nachträglich in sein Feldforschungsheft ein. Transkriptionen oder Abschriften waren zu diesen Aufnahmen nicht angefertigt worden.

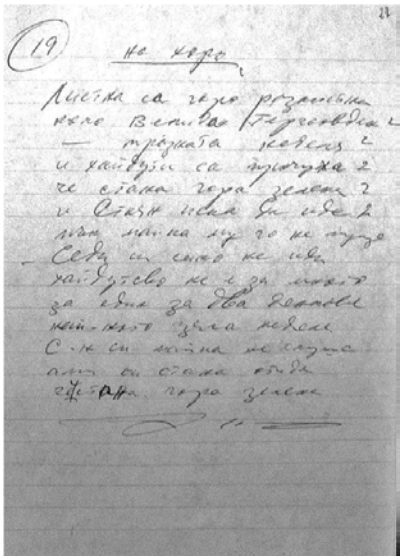
Abb. 30 Feldforschungsheft aus dem Textarchiv, Textmappe Nr. 339



Umschlag des Feldforschungsheftes von Ivan Kumičin, Gegend um Plovdiv, März 1975 und Blagoevgrad, März 1975, Angabe der Inventarnummern und der Orte, darunter 6632 Dobralăk.



Seite aus dem Feldforschungsheft mit durchnummerierter Nennung der Funktion der Aufzeichnungen aus Dobralăk.



Seite aus dem Feldforschungsheft mit dem Text eines Liedes Nr. 19 „beim Horo“, Textanfang: „Listna sa gora razlistna“.[570]

570 Siehe Musikbeispiel: Nr. 21 Listna sa gora razlistna. Gesungen (15.03.1975) von Frauen aus Dobralăk, Originalaufnahme aus dem Musikfolkloristischen Archiv, von Ivan Kumičin, Signatur 339/6632 ИДК 71/73 (Lied Nr. 19), Funktion: Frühlingslied, na horo [Tanzlied].

Transkriptionen

Zu den wichtigen Aufgaben jedes Musikwissenschaftlers am Institut zählte die Umwandlung von auditivem Material in Notenschrift. Die bulgarischen Wissenschaftler benutzen für die Transkriptionen den Terminus „Dechiffrieren". Auch Volkstänze wurden durch ein spezielles Zeichensystem dechiffriert.

Das Transkribieren war eins der wichtigsten Elemente für die theoretische Untersuchung der Lieder und diente als Basis der Bearbeitung des gesammelten Materials im Archiv. Die Qualität der graphischen Darstellung wurde vor allem nach ihrer Tauglichkeit für die Analyse beurteilt. Es ging somit nicht um eine besonders adäquate Niederschrift des Vortrags, sondern um deren Verwendung für vergleichende Studien.[571] Beispielsweise schreibt N. Kaufman im Sammelband mit rhodopischen Liedern, dass alle 1653 Lieder auf dem Grundton (Finalis) d1 notiert wurden, damit sie besser verglichen werden können.[572] Erst aus der aufgeschriebenen Volksmusik in Noten wurde eine „Theorie der bulgarischen Volksmusik" entwickelt.

Vorbedingungen hierfür sind Kenntnisse der allgemeinen westeuropäischen Musiktheorie und das über die Theoretische Fakultät der Musikakademie vorgegebene Basiswissen bezüglich bulgarischer Volksmusik.[573] Hieraus ergeben sich das Wissen um die Verwendungsart der musiktheoretischen Kategorien und Schemata und deren Varianten (Modus, Tonalität, Rhythmus, Metrum, Takt, Tempo, Metronomenmaß, Ornamentierung u.a.) einschließlich der Transkriptionsregeln.[574] Die schwankenden Konventionen beim Transkribieren wurden so durch einheitliche Regeln ersetzt. Dennoch spielten bei der graphischen Fixierung eine Reihe von objektiven und subjektiven Faktoren eine Rolle.

Bei den Transkriptionen ging es weniger um die Varianten, die bei der mehrmaligen Darbietung eines Volksliedes selbstverständlich sind. Vielmehr versuchten die Wissenschaftler eine optimale Niederschrift im Sinne eines Skeletts zu erstellen. Sie suchten nach der Melodie, die als Grundlage zur Realisierung der unterschiedlichen Lieddarbietungen gedient hatte. Sie sollte vor allem als Basis verstanden werden, auf der die freien Interpretationen des jeweiligen Ausführenden aufbauen. Freiheiten, beispielsweise im Tempo, in der Dynamik und bei der Ornamentierung waren vorerst zweitrangig. Variierende Passagen konnten im Notensystem vermerkt werden; sie wurden manchmal mit Indexen versehen und separat notiert. Bei der Transkription ging es primär darum, gewissermaßen das fehlende originale Werk zu erschaffen.

---

571 Vgl. Djidjev – 2005, S. 45.

572 Vgl. Kaufman – 1970, S. 7.

573 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät".

574 Z. B. wie Rhythmen zu notieren sind und wie die jeweiligen Lieder nach Rhythmus zu systematisieren sind.

„Dem Musikographen bleibt es überlassen, das Notenbild dieses ‚Originals' zu erschaffen, indem er die richtigste Intonation und das rhythmische Schema des Liedes, das Metrum, den Takt, die Ornamentik u.a. bestimmt. Doch bei dieser neuen Tätigkeit verfügt der Dechiffrierende über recht wenig Freiheit, denn es handelt sich darum, das Werk eines Volksmusikers zu notieren und nicht, es nach dem Geschmack eines beliebigen Musikforschers zu redigieren. Aus diesem Grund können nur jene Töne (Klänge) eliminiert oder korrigiert werden, die in intonatorischer, rhythmischer oder anderer Beziehung deutliche Fehler des Volkssängers sind (ein ausgelassener Ton, ‚Ausgleiten' der Stimme, eine zufällige Pause wegen Atemholen u.a.), während er alle Abweichungen von einem zusammengefassten melorhythmischen Schema des Liedes in all seinen phonographierten Vorträgen gewissenhaft, unter Benutzung sowohl der Zeichen der traditionellen Notenschrift als auch der ergänzenden, sogenannten ‚diakritischen Zeichen'[575] *vermerken muss. Denn oft muss der Musikograph aus den subjektiven individuellen Interpretationen eines Liedes auf die objektiven Tendenzen eines kollektiven Musikbewusstseins schließen. Aus der so vorgenommenen Dechiffrierung des jeweiligen Liedes ‚unter Laborbedingungen' hat der Musikograph dasjenige zusammengefasste ‚Original' zu wählen, das die richtigsten und charakteristischen Züge des notierten Liedes besitzt."*[576]

In diesem Zusammenhang erklärt sich, warum das alte Paradigma der ersten Phase erhalten blieb. Es wurden Aufnahmen gemacht, aber sie wurden nicht als Ziel der musikethnologischen Forschung betrachtet, sondern als Zwischenstufe, welche die schriftliche Fixierung eines Notentextes erleichterte. Selbst die mit Filmtechnik aufgezeichneten Tänze und Rituale wurden im Nachhinein durch die kinetischen Zeichen der Tanznotation dechiffriert.

Transkriptionen sind gleichzeitig auch eine Form der Datenreduktion und der Kodierung, die Vergleiche auf systematischer Ebene durch mathematische Methoden ermöglichen. Die daraus erwachsenden Mängel der Notationsgewohnheiten sind allseits bekannt. Beispielsweise sind vor allem bei Volksmusik sowohl in der Melodie bzw. in der Intonation als auch in Rhythmus und Metrum permanent Abweichungen von der Grundstruktur üblich, die nicht im Notensystem abgebildet werden (können). So ist fast jede Musik auf einer Grundstruktur aufgebaut, die als Regelsystem bezeichnet werden kann. Doch der Vortrag hat seine eigenen Kriterien, die gerade von dieser Grundstruktur abweichen und sie zu durchbrechen suchen.[577]

575 Fußnote eingefügt von DP: Vgl. Džudžev – 1961, S. 155-160.
576 Djidjev – 2005, S. 46f.
577 Vgl. Födermayr – 1990, S. 223-238.

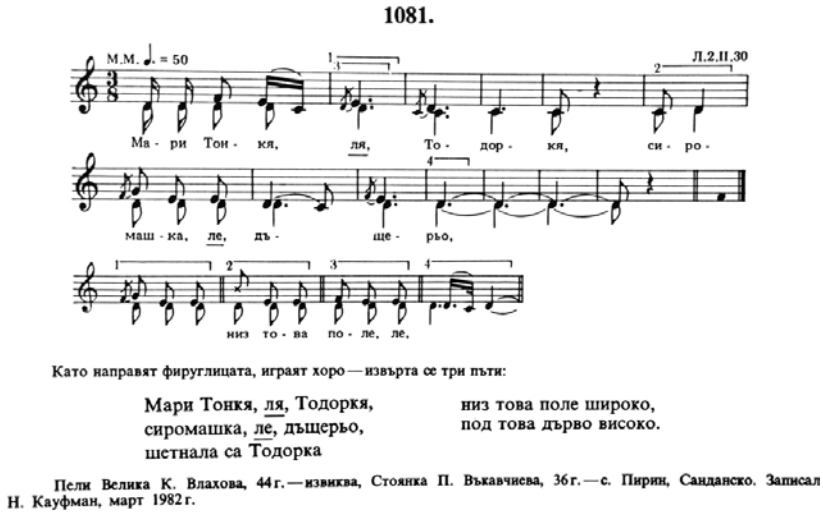


Abb. 31: Beispiel für eine Transkription mit Varianten[578]

Zum Notieren des Rhythmus: Der Transkribierende musste zuerst die Maßeinheit, also die Silben tragende Zählzeit, in die er transkribiert bestimmen. Diese Maßeinheit steht im Zusammenhang mit dem Tempo.

Dobri Hristov und Vasil Stoin befolgten folgende Regel[579]: Wenn das Tempo der Melodie langsam oder gemäßigt war (Beispielsweise zwischen 50 und 180 Schlägen pro Minute), so benutzten sie als Taktindex einen Nenner von vier (z. B. 2/4, 3/4, 5/4 usw.). Wenn das Tempo schneller war (zwischen 180 und 250 Schlägen pro Minute) dann benutzten sie als Taktindex einen Nenner von acht (z. B. 5/8). Wenn auch diese Obergrenze überschritten wurde, benutzten sie einen Taktindex mit Nenner sechzehn.

Im Gegensatz zu ihren Nachfolgern, welche diese Regel nicht mehr als bindend betrachteten, kann man davon ausgehen, dass sich die beiden Vorreiter der Erforschung bulgarischer Volksmusik akribisch daran gehalten haben. Der Grund dafür, dass die Transkribierenden später diese Regel missachteten, war sicherlich, dass der Achtelnenner und somit das Notieren zahlreicher Melodien mit Achtelnoten durch die Angabe der Metronomzahl vermieden werden konnte. Ökonomischer war es, die Achtel durch Viertel zu ersetzen. So werden sie auch in der europäischen Musikpraxis weitgehend verwendet. Ob ein Lied in Vierteln oder Achteln notiert wurde, bedeutet demnach nicht, dass ein wesentlicher Unterschied in ihrem Tempo bestünde.[580]

578 Kaufman & Manolov – 1994, S. 559, Region Pirin.

579 Nach Mälzels Metronom dauert eine Achtelnote 208 Schläge pro Minute.

580 Vgl. Djidjev – 2005, S. 50.

Speicherung und Nutzung der gesammelten und systematisierten Archivdaten

Es wurde darüber berichtet, dass die Musikethnologen sowohl an den zentral organisierten Feldforschungen teilzunehmen als auch eine beträchtliche Anzahl der Materialien für das Archiv zu bearbeiten hatten. Unter diesem Blickwinkel kann im Nachhinein die sozialistische Zeit für die bulgarische Musikethnologie als die produktivste Phase bezeichnet werden. In der ersten Phase korrelierte das primäre Ziel der Speicherung von „authentischer Musik" mit deren Publikation. In der zweiten Phase waren vorgeschriebene kollektive Aufgaben zu erfüllen, die den Schwerpunkt auf das Musikfolkloristische Archiv des Instituts verschoben, für das nun primär gesammelt wurde. Die Publikation von „authentischer Musik" in Sammelbänden entsprach nun der Publikation von Archivmaterialien.

Zusätzlich zu den einzelnen Wissenschaftlern am Institut beschäftigte sich eine weitere Abteilung mit der Inventarisierung und Dokumentation des gesammelten Materials im Musikfolkloristischen Archiv. Diese Arbeit eröffnete einen separaten Forschungszweig, der sich mit Fragen der Klassifikation auseinandersetzte. Über die verschiedenen Möglichkeiten der Klassifikation sowie über die Struktur der Archivteile wird noch ausführlich zu berichten sein.[581] Vorerst sei nur auf einen wesentlichen Widerspruch hingewiesen, der dann entsteht, wenn dem Archiv und der Arbeit am Archiv als kollektive Aufgabe aller Musikethnologen Priorität eingeräumt wird: Einerseits wird Folklore als ganzheitliches Konzept verstanden, in dem musikalische Äußerungen einen bestimmten und hochwertigen Platz einnehmen. Volkslieder existieren daher nicht für sich alleine. Sie sind nicht autonom, sondern sollen innerhalb ihres ganzheitlichen Systems der Folklore belassen werden, vor allem wenn sie mit einem Authentizitätsanspruch versehen sind. Andererseits geschieht innerhalb des Archivs genau das Gegenteil. Die Lieder werden autonom, sie werden zu Einheiten. Eine Archiveinheit entspricht einem Lied. Die Komplexitätsreduktion beim Speichern der Liedeinheiten im Archiv orientiert sich an der Arbeit der Feldforscher. Sie berücksichtigt nicht die Zugehörigkeit eines Liedes (bzw. einer Archiveinheit) zum funktionalen System oder zu einem musikalischen Merkmal. D.h. nicht die Zugehörigkeit eines Liedes zu einem Brauch, zu einem Modus oder zu einem Rhythmus ist ausschlaggebend für dessen Platz im Archivsystem, sondern *wann* es gesammelt wurde (Inventarbuch), *wo* es aufzeichnet wurde (Ortschaftskatalog, K1) und *wer* es aufgezeichnet hat (Ordnung im Phonoarchiv).[582]

Diese von der Folklore und deren funktionaler Klassifikation unabhängige Archivordnung, hatte sowohl auf die Sammeltätigkeit als auch auf die Möglichkeit der

581 Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik" und Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

582 Siehe Kap. 6.3 Informationssysteme des Auffindens.

Verwendung von Archivmaterialien zu Forschungszwecken Auswirkungen. Selbst der Prozess des Quellenstudiums, d.h. der Feldaufnahmen und der dazugehörigen Kontextfragen wurde durch die vorgefertigten Fragebögen für das Archiv beeinflusst. Die Fragebögen richteten sich bereits an der Systematisierung, Klassifikation und Katalogisierung der kollektiv abzurechnenden Sammeltätigkeit aus.

Doch jeder Musikethnologe hatte auch noch sein spezielles Forschungsgebiet, auf das er sich innerhalb seiner individuellen Planaufgaben konzentrierte. Der eine schrieb über die Weihnachtsrituale, der nächste über die regionalen Dialekte oder über die Klageweiber, ein anderer verfasste eine Monographie über ein Dorf usw. Jedes Forschungsthema erforderte bereits während der Feldforschung eine auf die konkrete Fragestellung ausgerichtete Vorgehensweise, so dass die Ethnologen lieber die von ihnen selbst gesammelten Feldforschungsmaterialien benutzten als fremdes Archivmaterial.[583] Die Musikethnologen konnten das von ihnen selbst gesammelte Material besser überblicken und im Gedächtnis behalten bzw. zusätzlich zur Archivierung im Archiv auch innerhalb ihres eigenen forschungsorientierten Ordnungssystems systematisieren.

Durch den Anspruch der allumfassenden Archivierung von Musik in den staatlichen Institutionen und deren Archivierungssystemen, entstand das Problem, dass den Wissenschaftlern die Archivmaterialien zwar zur Verfügung standen, aber ihre Anwendung für die individuelle Forschung mit der Kontrolle der Informationsausgänge und somit mit den Ordnungssystemen des Archivs verknüpft waren. Durch die Struktur des Archivs, seines Informationssystems und der Arbeitsverteilung beim Umgang mit dem Feldforschungsmaterial blieben die Funde von Fremdmaterial für die individuelle Forschung größtenteils dem Zufall überlassen.

Ein Beispiel hierfür ist die Arbeit von Todor Džidžev, der sich lange Zeit vornehmlich mit den bulgarischen Weihnachtsbräuchen beschäftigte. Im Vorwort zu seinem Buch „Bălgarska koledna pesen v teoretičen i sravnitelen plan [Das bulgarische Weihnachtslied in theoretischer und vergleichender Analyse]“ ist zu lesen, dass er alle in Sammelbänden und im Archiv befindlichen Aufzeichnungen von Weihnachtsgesängen untersucht und ausgewertet hat.[584] Wer nicht mit diesem Archiv vertraut ist, wird kaum ahnen, um welche Menge von Arbeit und von Material es sich hierbei handelt. In seinem administrativen Abschlussbericht für das Jahr 1967 berichtet Džidžev, dass er allein in diesem Jahr insgesamt 1400 Inventarnummern untersucht hat, was ca. 20.000 Liedern entspricht.[585] Im Archiv existierte kein Katalog, der die auditiv gespeicherten Lieder nach Thematik oder ritueller

583 Diese Aussage lässt sich durch die im Archiv abgelegten Forschungsmaterialien belegen und ist einer der notwendigen Schlüssel, um eine bestimmte Folklore im Ordnungssystem des Archivs finden zu können. Siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

584 Vgl. Džidžev – 1998, S. 8f.

585 Vgl. Džidžev, Todor: Otčet na Todor Džidžev za rabotata mu prez 1967 g. ot 16.12.1967 [Bericht von Todor Džidžev über seine Arbeit im Jahr 1967 vom 16.12.1967] (nicht publiziert).

Anbindung und Funktion sortierte. Džidžev war daher gezwungen, jahre- und jahrzehntelang den Hauptkatalog (K1), der nach Ortschaften sortiert ist, systematisch durchzuarbeiten, um Lieder, die zum Weihnachtszyklus gehören, ausfindig zu machen.

Der an allen den bis dato beschriebenen Prozessen beteiligte Wissenschaftler Ljuben Botušarov fasste während einem Gespräch (mit einem Lächeln) die Resultate der bulgarischen Musikethnologie mit den Worten „40 Jahre gute Absichten" zusammen. Er erklärte damit, dass die Ziele und Absichten und das, was vorgegeben und geplant wurde, nicht mit der Realisierung übereinstimmten.

Tatsächlich muss festgestellt werden, dass am Ende der sozialistischen Phase die Auffindbarkeit von Liedern im Archiv nur möglich war, wenn nach einem einzigen Kriterium vorgegangen wurde: dem Ort der Feldforschung. Hierfür stand der Zettelkatalog (K1) zur Verfügung. Ergänzend hierzu ergab sich durch das in der ersten Phase angelegte und in der zweiten Phase modifizierte Inventarbuch ein weiteres Suchkriterium. Durch dieses Buch konnte hauptsächlich chronologisch nach Feldforschungsreisen und beteiligten Wissenschaftlern gesucht werden. Die dritte Suchmöglichkeit bot das System des Phonoarchivs, welches nach Feldforschern geordnet ist. Der Suchende konnte die Aufnahmen direkt im Phonoarchiv finden, sofern er wusste, von welchem Wissenschaftler die Aufzeichnung gemacht wurde.

Die Suche von Archivmaterial nach anderen Kriterien, z. B. nach Funktion, Rhythmus usw. blieben aufwendige Handarbeit und nahmen zu viel Zeit in Anspruch.[586] Dass die Informationssysteme erweitert und bereichert werden mussten, war auch den Wissenschaftlern des Archivs bewusst, denn die Anfragen, die sie an die im Archiv abgelegte Musik hatten waren weitaus vielfältiger als die Suchmöglichkeiten.

Es hat sowohl seine positiven als auch seine negativen Seiten, dass durch das Archiv letztlich im Hinblick auf das ganzheitliche folkloristische System die Komplexität keinesfalls minimiert wurde. Dadurch dass die Volkslieder ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und als autonome Einheiten beschrieben und katalogisiert wurden, entstand das Gegenteil von Redundanz. Entsprechend der Nachrichtentheorie von Shannon und Weaver entsteht nur dort Information, wo nicht alles schon vertraut und somit redundant ist.[587] Diese hohe Komplexität der Archivordnung bietet die Möglichkeit durch die Einführung weiterer Ordnungssysteme ergänzt zu werden. Niklas Luhmann bestimmte gerade in Bezug auf die „Kommunikation mit Zettelkästen" solche Strukturentscheidungen, die mehrere

586 Bei der Beschreibung der Ordnung und Anhänge in den publizierten Sammelbänden wurden bereits konkrete Kriterien genannt. Siehe Kap. 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung, Systematisieren, Analysieren, Speicherung und Nutzung und Kap. 5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik".

587 Shannon & Weaver – 1976.

Anschlussstellen auf einen Zettel geben, als Voraussetzung für die komplexe Kommunikationsfähigkeit eines Systems. Es arbeitet mit Verweisen, Registern, es ist mit einem bibliographischen Apparat und in Form eines Zweitgedächtnisses mit Wissenschaftlern und Institutionen einschließlich groß projizierter Ideenkomplexe verbunden. Auf diese Weise entstehen durch die Zettelkästen kombinatorische Möglichkeiten, die so nie geplant oder vorgedacht waren. Gerade in diesen nicht vorkonzepierten Möglichkeiten des Ordnungssystems könnte der Innovationseffekt enthalten sein.[588] Beispielhaft hierfür ist die seit 1995 vollzogene Verlinkung der Zettelkästen des Musikfolkloristischen Archivs mit dem Internet. Die so entstandene Kombination von Ordnung und Unordnung, in die sich die Multimediale Datenbank einnistet, stellt weltweit und für alle Internetnutzer zahlreiche kommunikative Überraschungen bereit.

> *„Für Kommunikation ist eine der elementaren Voraussetzungen, daß Partner sich wechselseitig überraschen können. Nur so ist ein Generieren von Information im jeweils anderen möglich. Information ist ein innersystemisches Ereignis. Sie ergibt sich, wenn man eine Nachricht, einen Eintrag, in Hinblick auf andere Möglichkeiten vergleicht. Information entsteht also nur in Systemen, die ein Vergleichsschema besitzen (und sei es nur das Schema: dies oder etwas anderes).“*[589]

Eine zentrale Aufgabe der wissenschaftlichen Mitarbeiter war „das Behüten und Bereichern des nationalen folkloristischen Schatzes des Institutes“.[590] Sie sollten das Archiv auf „neuzeitigen Stand“ bringen, um die Verantwortung gegenüber den zukünftigen Generationen wahrnehmen zu können.[591] Laut Statut waren sie auch dazu verpflichtet, auf Anfragen aus der Bevölkerung zu reagieren und den Interessierten Einblick in die im Archiv gespeicherten Daten zu gewähren. Zur öffentlichen Archivarbeit, ihrer Quantität und zur Art der Anfragen liegen keine Informationen vor.

Die vom Institut und von den Wissenschaftlern ausgehende Form der Öffentlichkeitsarbeit, welche die Arbeit mit dem Archiv einschließt, lässt sich sehr deutlich an den zahlreichen Publikationen erkennen.

Besonders intensiv beschäftigten sich die Mitarbeiter mit der Publikation von Sammelbänden „authentischer Volksmusik“, von denen zahlreiche aufwendig bearbeitet und gedruckt erschienen sind. Sie enthalten tausende von Liedern aus den verschiedenen Regionen Bulgariens. Die publizierten Lieder wurden mit Notentext abgedruckt, aber sie verweisen jetzt nicht nur auf die stattgefundene Feldforschung, sondern auf die im Archiv vorzufindenden Tonaufnahmen. Das ist ein

588 Luhmann – 1992, S. 53-68.
589 Luhmann – 1992, S. 53f.
590 Vgl. T. Todorov – 1974, S. 115.
591 Ebd.

wesentlicher Unterschied zu den älteren Sammelbänden, denen diese hörbare Referenz im archivischen Außenspeicher fehlt. Diese basieren auf der von einem Feldforscher zu Papier gebrachten Transkription. Die subjektiven Fähigkeiten und Ansichten, die beim Niederschreiben von Bedeutung waren, können nur theoretisch, jedoch nicht praktisch vom Rezipienten nachvollzogen werden. Anders ist es bei den neueren Sammelbänden, die sich hauptsächlich auf die im Archiv abgelegten Tonaufnahmen beziehen und diese analysieren und bearbeiten. Durch die Klangaufnahmen kann die Transkriptionsarbeit der Ethnologen in Beziehung zum damals wie heute Hörbaren gebracht werden.

Sehr zahlreich und beeindruckend sind die wissenschaftlichen Einzelstudien und Monographien über „authentische Musik", die sich vornehmlich mit den Kontexten beschäftigen. Eine herausragende Bedeutung hatten (und haben) die vielen Publikationsreihen und Zeitschriften. Zu den wichtigsten und umfassend rezipierten Veröffentlichungen musikwissenschaftlicher Forschungsarbeiten zählen die jeweiligen Zeitschriftreihen der Institute der BAN. An erster Stelle die Zeitschrift des Musikinstituts „Bălgarsko muzikoznanie" [BM], die etwa vier Mal im Jahr erscheint.[592] Sie ist besonders aufschlussreich, da sie als historisches Dokument Auskunft über die im Fachbereich Musik erarbeiteten Themenschwerpunkte und die jeweiligen methodologischen Herangehensweisen enthält.[593] Jedes einzelne Heft besteht aus ca. 10-15 Artikeln, die hauptsächlich von bulgarischen Musikwissenschaftlern zu ihren Forschungsthemen geschrieben wurden. Die am Institut angestellten Musikwissenschaftler waren verpflichtet, ihre Arbeit innerhalb dieser Reihe der Öffentlichkeit vorzustellen. Einige Hefte sind bestimmten Themen, Kongressen oder Persönlichkeiten gewidmet, und in einigen befinden sich ausführliche Bibliographien und zusammenfassende Kataloge des Instituts.[594]

Eine weitere wichtige Publikationsreihe ist die Zeitschrift des Instituts für Ethnographie mit Museum „Izvestija na narodnija ethnografski muzej" der BAN.[595] Bis 1994 wurde sie unter dem Namen „Bălgarska etnografija" herausgegeben, seitdem erscheint sie als „Bălgarska etnologija". Erwähnenswert ist auch die Zeitschrift des Instituts für Folklore „Bălgarski Folklor", die seit 1975 herausgegeben wird, und die Publikationsreihe „Problemi na Bălgarskija Folklor", Bd. 1-9, 1972-2005, in der Vorträge der regelmäßig abgehaltenen Symposien publiziert wurden. Weitere Quellen, in denen die bulgarischen Musikethnologen ihre Forschung publizieren konnten, die jedoch nicht zur BAN gehörten, waren die seit 1948 erscheinende Zeitschrift des Bulgarischen Komponistenverbandes „Bălgarska muzika"

592 Siehe Abkürzungsverzeichnis (BM) und vgl. Biks – 1999, S. 13.

593 Siehe Kap. 4.3.3 Aufgaben und Ziele, Forschungsthemen: Analyse der Publikationen in der Institutszeitschrift.

594 Siehe Kap. 6.3 Informationssysteme des Auffindens, Kataloge.

595 Vor Gründung der Publikationsreihe des Musikinstituts der BAN wurden die auf Musik und Volksmusik spezialisierten Texte in dieser Zeitschrift veröffentlicht.

[Bulgarische Musik][596] und „Muzikalni horizonti“ [Musikalische Horizonte]. Sie wurde seit 1960 als Publikationsreihe des „Sǎjuz na bǎlgarskite muzikalni i tancovi dejci“ [Verband der bulgarischen Musiker und Tänzer] herausgegeben.[597] Alle diese Publikationsreihen und Zeitschriften sind ein Sammelsurium von relativ kurzen wissenschaftlichen Abhandlungen zu Ereignissen im bulgarischen Musikleben und Forschungsresultaten zu diversen Themen. Sie bieten verstreute, aber ausführliche Informationen über Themen wie z. B. Volksmusik, Archiv, Arbeitsweise und Persönlichkeiten.

Da bis heute keine zusammenfassende Geschichte der Musikethnologie in Bulgarien geschrieben wurde, haben die Zeitschriften sowohl historische als auch chronographische Bedeutung. Als Ausnahme muss die 1967 veröffentlichte „Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur“ erwähnt werden.[598] Diese Enzyklopädie gibt einen Überblick über die Musikwissenschaft und die Kulturschaffenden im sozialistischen Bulgarien. Sie entspricht einer bulgarischen Musikgeschichte. Natürlich sind zahlreiche Abschnitte den besonderen positiven Errungenschaften und den ideologischen Einflüssen des Sozialismus gewidmet. Obwohl diese Enzyklopädie nicht mehr als aktuell gelten kann, ist sie das einzige Nachschlagewerk das zur Verfügung steht. Ein großes Problem dieser Enzyklopädie ist der Umstand, dass keine Literaturangaben zu den einzelnen Themen angegeben wurden, wodurch eine weiterführende Recherche nicht unterstützt wird.

Eine besonders weit reichende Form, durch welche die Ergebnisse der Archivarbeit in eine breite Öffentlichkeit getragen wurden, war die Mitwirkung von Musikethnologen beim Verfassen von Lehrbüchern für die Schulen.[599]

4.2.7 Kulturtechnische Transformationen

Die vielen ausgebildeten und an Instituten angestellten und organisierten Wissenschaftler arbeiteten einerseits sehr intensiv und erfolgreich an der Erforschung und Archivierung „bulgarischer authentischer Musiken“. Andererseits haben sie durch ihre Arbeit die Voraussetzungen für die Transformation von „authentischer Folklore“ geschaffen. Ihrem Tun wurde von institutioneller und staatlicher Seite kulturpolitische Relevanz und Macht zugesprochen, woraus sich in Folge ergab, das eben diese „Spezialisten für Authentizität“ den Transformationsprozess von Tradition zu einer aktuellen musikalischen Praxis begleiten und beeinflussen sollten. Es kam auf

596 Zuerst erschien die Zeitschrift unter dem Namen „Muzika“.

597 Zuerst erscheint die Reihe unter dem Titel „V pomošt na muzikanta“ [Zur Unterstützung des Musikers].

598 EBMK – 1967: Krǎstev, Venelin (Hrsg.), Enciklopedija na bǎlgarskata muzikalna kultura [Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur], Sofia 1967.

599 Siehe Kap. 7.3 Musikunterricht als Kulturtechnik.

mehreren Ebenen zur aktiven musikwissenschaftlichen Einmischung in die musikalische Praxis.

Um den Rücklauf von wissenschaftlichen Arbeiten in die musikalische Praxis lenken zu können, wurden zahlreiche Musikwissenschaftler an ein weit verzweigtes hierarchisch organisiertes Netz von Institutionen (Leitungs- und Kontrollorgane) angebunden. Von dort aus nahmen sie direkten Einfluss auf das Musikleben im Land.[600] Die in den Leitungsorganen integrierten Wissenschaftler hatten den politischen Auftrag, den Transformationsprozess von Volksmusik zu steuern. Dabei wurden die bereits gesammelten und die neu zu sammelnden folkloristischen Materialien auf institutionellen Wegen direkt in die neue wissenschaftspolitische Ideologie umgeleitet und innerhalb der Musikpraxis verwertet. „Authentische Musik" diente nun vornehmlich als Etikett für volksnahe nationale Identität. Der aktive Aspekt der „Entwicklung" von „authentischer Volksmusik" zu „nationaler Volksmusik" kam daher durch die maßgebliche Einmischung der Musikethnologen ins Musikleben zu Stande. Sie unterstützten Laienvereine und Kollektive für volkstümliche Tradition und waren initiativ an der Gründung und Organisation der Festivals für Volkskunst [Săbori za narodno tvorčestvo] beteiligt.[601] Ihnen kam weiterhin die Aufgabe zu, die in szenischer Form präsentierten Beiträge als Jury zu beurteilen sowie durch entsprechende Preise auszuzeichnen. Seit den 50er/60er Jahren bekamen die Musikwissenschaftler daher auch die Aufgabe, Laiengruppen und Ensembles zu betreuen. Für die konkreten Formen des Bewahrens und Belebens von Folklore hatten sie mit den Kulturhäusern der einzelnen Ortschaften zu kooperieren. Eine weitere Ebene der Wiederbelebung war die Transformation von Folklore in bearbeitete Bühnenmusik – einerseits für die professionellen Folkloreensembles und andererseits im Rahmen der klassischen professionellen Kunstmusik. Die involvierten Wissenschaftler hatten durch ihr ethnologisches Traditionsbewusstsein eine klare Vorstellung davon, was „authentische Volkstradition" ist und was nicht. Es ist an dieser Stelle nicht genau zu entscheiden, ob es sich bei der Einmischung um einen Prozess der Lebenserhaltung, der Tötung oder bereits um die Wiederbelebung von Volksmusik handelte.

> *„Hier müssen alle Anstrengungen unternommen werden, damit die Laienkunst weiter anwächst, sie soll sich aber auf einem festen Fundament der rhodopischen Lied- und Tanztradition stützen und die sauberste Form dieser nationalen Kunst bewahren. Es ist notwendig, dass die Laienchorkollektive das charakteristische, lokale natürliche Singen kultivieren, dass sie ihre Orchesterbesetzungen aus Volksmusikinstrumenten vervollständigen und dass sie die Tänze vor banalen Modernisierungen (Ballettisierung) schützen."*[602]

600 Siehe Kap. 4.2.8 Kontorollorgane für bulgarische Musiken.

601 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

602 Expedition Rhodopen – 1955, Autor: Büro der Abteilung für Bildende Kunst und Kultur bei der BAN, S. 223.

Auch die Ziele der wissenschaftlichen Institutionen und somit aller dort angestellten Musikwissenschaftler erweiterten sich durch ihre aktive Einmischung in die Musikkultur um ein wesentliches Moment. Zusätzlich zum bisherigen Auffinden, Sammeln, Systematisieren und Publizieren wurde „das Vorführen" von Volkstradition als gesellschaftspolitische Aufgabe verfolgt. Hier ging es nicht mehr um die museale Ausstellung von Folklore, sondern um die Präsenz volksmusikalischer Praxis in der Gesellschaft. Die erlaubten Veränderungen wurden vor allem durch die Teilnahmebedingungen an Vorführungen diktiert. Diese wurden von den über ihre Zugehörigkeit zu den Institutionen der Wissenschaft anerkannten Spezialisten der Jury, hauptsächlich Musikethnologen der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, aufgestellt.[603] In dieser wissenschaftlich durch „Authentizitätskriterien" reglementierten Selektion entstanden in der Musikpraxis verkürzte szenisch-mediale Versionen von Folklore. Solange sich die Redaktionen auf traditionelle Überlieferungen bezogen, wurden diese weiterhin als „authentisch" bezeichnet.

Das Beobachten und Erforschen des veränderten Umgangs mit Folklore wurde ins wissenschaftliche Programm aufgenommen, allerdings unter der Prämisse, dass die kulturpolitische Beurteilung der transformativen Prozesse positiv auszusehen hatte. Im selben Zug wurde bereits transformierte und kontextuell entwurzelte Folklore in das Archiv und somit auch in das Authentizitätskonzept der Wissenschaften eingefügt. Obwohl das Zusammentragen und die Aufarbeitung des „authentischen" Materials weiterhin sehr aktiv betrieben wurden, sollte nun die „sozialistische Volkserziehung" als zentrale Aufgabe begriffen werden. Den Wissenschaftlern wurden das „ideologisch-theoretische Niveau" und seine „wissenschaftliche Analyse" zur leitenden Aufgabe erklärt.[604] Einerseits blieb das alte Paradigma bestehen, dass Folklore ohne die Anbindung an Traditionsträger, an deren Arbeit, Brauchtum und deren Weltanschauung undenkbar ist.[605] Andererseits wurde auf Grund der Einmischung der Wissenschaftler in die musikalische Praxis, unter dem Argument ein „höheres ideologisch-theoretisches Niveau" erreichen zu wollen, eben dieses Paradigma gebrochen.[606]

Durch die Gründung spezifischer professioneller Ensembles für arrangierte und konzertant aufgeführte Volksmusik und die Eröffnung von Schulen zur Ausbildung professioneller Volksmusiker kamen weitere Organisationsformen zustande, welche die Volksmusikpraxis auf markante Weise veränderten.[607]

---

603 Zu den Teilnahmebedingungen siehe 7.5.3 Der Săbor in Koprivštica als Höhepunkt von Authentizität.

604 Vgl. Koev & Vakarelski – 1959, S. 12.

605 Vgl. Džidžev – 1999, S. 87-91.

606 Vgl. Koev & Vakarelski – 1959, S. 12.

607 Siehe Kap. 7.3 Musikunterricht als Kutlurtechnik.

Die Transformation von Volksmusik in den urbanen Kontext wurde vorangetrieben: innerhalb der allgemeinen Musikausbildung, in eigens dafür angelegten und institutionalisierten Speichermedien (wie das Archiv), in Ensembles (verbunden mit der Professionalisierung von Volksmusikern) und in den Massenmedien.

Folklore wurde als wertvolles und schöpferisches Potential der Massen charakterisiert, welches unter sozialistischen Bedingungen seine künstlerische Kraft weiterhin entfalten sollte. Der nächste Schritt war ein Rücktransport des bereits veränderten folkloristischen Materials zur ländlichen und urbanen Bevölkerung, bei dem all jenes, das nicht in das kulturpolitische Weltbild passte, ausgespart blieb, beispielsweise alles, was mit Spiritualität zu tun hatte. Das traditionelle Denken wurde umgewandelt in ein traditionsbewusstes Denken. Dieses Traditionsbewusstsein sollte sich mit dem zielgerichteten sozialistischen Fortschrittsdenken verzahnen. Das neue sozialistische Volkslied diente als Mittel zur Aufbewahrung und aktiven Aktualisierung von Volksverbundenheit. Das alte Volkslied wurde einerseits aufbewahrt und andererseits zur Inszenierung nationaler Volksfeste benutzt. Der musikalische Weg ging vom Regionalen über das Nationale ins global Repräsentative und wieder zurück vom Urbanen ins Dörfliche. Durch die Dynamisierung der Folklore in Richtung professionelle Kunst und durch die Übertragung von Folklore in eine neue szenische Musizierpraxis, veränderten sich die kontextuellen Bedingungen ihrer Existenz.

4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken

Auf der institutionellen Verankerung von Musik, Musikschaffen und Musikwissenschaft aufbauend, wurde vor allem in der sozialistischen Phase ein kompliziertes hierarchisch strukturiertes Gebilde von Institutionen entwickelt. Die kulturpolitischen Leitungs- und Kontrollorgane agierten als koordinativer Überbau von Wissenschaft, Lehre und vor allem Musikpraxis. Sie regulierten und kontrollierten so gut wie alle Niveaus und Aspekte des Musiklebens, einschließlich diverser Formen der Reproduktion und Wiedergabe von Folklore.

Vorerst war es nötig, die Authentizitätsdefinition aus dem Sektor der Musikwissenschaft über eine politisch unterstützte Elite zum kollektiven Ausdruck werden zu lassen. Die wissenschaftlichen Zentren, die durch ihre Spezialisten definieren konnten, was als „authentische bulgarische Musik“ zu gelten hat, bildeten das Fundament. Ihre Öffentlichkeitsarbeit wurde durch die staatliche Förderung verstärkt (z. B. mehr Publikationen, Präsenz in den Massenmedien, Festivals u.a.). Die Leitungs- und Kontrollorgane schalteten sich zielgerichtet ein, um bestimmte Formen der Reproduktion und Transformation von „Authentischem“ zu unterstützen und zu lenken. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang, dass die Machtverhältnisse zwischen den Institutionen für die Definition, Repro-

duktion und Transformation von „Authentischem“ ebenso bedeutend waren, wie die konkreten institutionellen Orte.

Immer mehr wurde die Vorführung von „authentischer Folklore“ in den allgemeinen Rahmen des modernen Musiklebens einschließlich der Massenmedien einbezogen. Das Bewusstsein für die Grenzen der bulgarischen Musikgattungen verschwamm im öffentlichen Raum, da die spezifizierenden Bezeichnungen wie „Quellenfolklore“, „authentische Volksmusik“ oder „bearbeitete Folklore“ sehr häufig durch Verallgemeinerungen wie „Volksmusik“ oder „Musikfolklore“ ersetzt wurden.[608] Öffentlich war nun zwar mehr Volksmusik aber eben undifferenzierte Volksmusik präsent. Auch dies war eine kulturtechnische Transformation, welche die Existenz „authentischer Volksmusik“ betraf, aber auch die Kreativität beim Umgang mit ihr beeinflusste.[609]

Die während der sozialistischen Ära stark ausgeprägten administrativen Strukturen zur Lenkung der Kultur und deren Präsentation bestanden aus einem Netzwerk von nationalen, regionalen und kommunalen Institutionen. Es handelte sich um spezialisierte Kulturorganisationen, die aus zentralisierten Komitees für Musik und impresarischen Büros bestanden. Sie organisieren das Musikleben der bulgarischen Dörfer und Städte und dessen Präsentation vor der ganzen Nation und vor der Welt. Hierzu erschufen sie neue Kontexte für die folkloristische Kunst. Einerseits, indem sie „authentische Folklore“ im Laienkunstbereich verorteten und hierzu Laienkollektive und Aufführungsmöglichkeiten (z. B. in Form der Festivals) entstehen ließen. Andererseits, indem sie ein professionelles Niveau für Volksmusik definierten, professionelle Folkloreensembles finanzierten und patronierten, und für die musikfolkloristische Ausbildung auf allen Niveaus und in alle Richtungen Institutionen gründeten. So entstanden neue Infrastrukturen der folkloristischen Musikpraxis. Die staatlichen Institutionen kontrollierten durch die Massenmedien und die impresarische Tätigkeit dieses Netzwerks die öffentlichen Präsentationen von Volksmusik, wodurch sie die neuen ästhetischen Werte im und durch das Musikleben verbreiten konnten. Sie knüpften internationale Kulturkontakte, protegierten den kulturellen Austausch und setzen ihre Politik des Repertoires durch, indem sie beispielsweise die Entstehung und Erfolgsgeschichte eines nationalen musikfolkloristischen Stils vorantrieben.[610] Dieser nationale Stil wurde von Seiten der Musikwissenschaft häufig als homogenisierte Variante der thrakischen Musikfolklore beschrieben.[611]

Die Hierarchie der staatlichen Leitungs- und Kontrollorgane ist während der sozialistischen Ära durch eine Unmenge von Umstrukturierungen geprägt. Die

608 Vgl. Rice – 1994, S. 26-27.
609 Vgl. Buchanan – 2006, S. 160.
610 Siehe Kap. 7.2 Nationale Volksmusik.
611 Vgl. Buchanan – 2006, S. 159.

folgende Struktur des „Kulturministeriums“ (Kulturkomitee), das dem Ministerrat untergeordnet war, versucht einen Überblick zu geben. Angemerkt sei, dass die führende Rolle der Bulgarischen Kommunistischen Partei (BKP) in der Verfassung festgeschrieben war, und parallel zusätzlich zu den staatlichen Organen auch im Zentralkomitee der BKP eine Kulturabteilung agierte.[612]

A) Das Komitee für Kunst und Kultur = das Ministerium der Kultur[613] stand ganz oben in der Hierarchie. „Die Hauptaufgabe des Komitees für Kunst und Kultur ist, die Politik der Partei und des Staates im kulturellen Bereich durchzusetzen ...“[614] Mit B, C, D und E sollen unterschiedliche Linien der dem Komitee nachgeordneten Leitungsorgane beschrieben werden.

B.) Zentrum für künstlerisches Laienschaffen [Centăr za hudožestvena samodejnost][615]
Darunter hierarchisch:
- B1. Regionale Zentren für künstlerisches Laienschaffen (seit 1973)
- B2. Stadt- und Gemeindekomitees für Kultur (Komitees bei den Kommunen)
- B3. Kulturhäuser [čitališta und profsajuzni domove na kulturata][616]
- B4. Laienverbände [Grupi za hudožestvena samodejnost] (Gruppen, Chöre, Ensembles, Zirkel usw. die an den verschiedenen Kulturhäusern angesiedelt waren)
- B5. Laienkollektive für (authentische) Folklore [Kolektivi za avtentičen folklor]
- B0. Eine formale Ausnahme bilden die Einrichtungen, Kulturhäuser usw. der Kinder- und Jugendorganisationen, die dem Pionier- und dem Jugendverband [„Dimitrovski Komunističeski Mladeški Săjuz“] unterstellt waren.[617]

---

612 Vgl. Bălgarski dăržavni institucii – 1987, vgl. Buchanan – 2006, S. 160-169, DVD: Figure 4.5 und 4.7. und Pejčeva – 2008, S. 115-120.

613 Die Geschichte des „Kulturministeriums“ ist verwickelt. Von 1948-1954 existierte es als „Komitee für Wissenschaft, Kunst und Kultur“, von 1954-1957 als „Ministerium für Kultur“ dann ab 1957-1963 als „Ministerium für Bildung und Kultur“, von 1963-1966 als „Komitee für Kultur und Kunst“, von 1966-1977 als „Komitee für Kunst und Kultur“ und von 1977-1990 als „Komitee für Kultur“.

614 Bălgarski dăržavni institucii – 1987, S. 105.

615 Gegründet 1948, seit 1954 „Dom narodno tvorčestvo“, seit 1966 „Institut na hudožestvena samodejnost“, seit 1966 „Centralen dom na narodnoto tvorčestvo“, seit 1973 „Centăr za hudožestvena samodejnost“.

616 Čitališta [Kulturhäuser] entstanden seit 1856, sie sind eine interessante und wichtige Erscheinung in der Entwicklung der bulgarischen Kultur. Anfang des 20. Jahrhunderts gab es einen Verband der čitališta, der 1954 in den Nationalrat der Vaterländischen Front einging. 1987 gab es in Bulgarien 4288 čitališta mit über einer Million Mitgliedern (Kollektive, Zirkel, Interessengruppen). Sie waren bei den Kommunen verankert. Die „Profsajuzni domove na kulturata“ sind die Kulturhäuser der Gewerkschaften. Im Jahr 1983 waren es 367 Gewerkschaftskulturhäuser (von Betrieben und Branchengewerkschaften) die auch mit zahlreichen Laienkollektiven ausgestattet waren. Vgl. Bălgarska enciklopedija, Bd. 7 – 1996 und Bd. 5 – 1986.

617 In den größeren Städten gab es Jugendhäuser [mladežki domove] und Jugendclubs [mladežki klubove] in Betrieben, Hochschulen, Gemeinden usw. die auch vom Jugendverband geleitet wurden.

C.) Zentraler Vorstand der professionellen Verbände
– Komponistenverband [Sǎjuz na bǎlgaskite kompozitori]
– Verband der Musikschaffenden und Tänzer [Sǎjuz na muzikalnite i tancovi dejci]
– u.a.[618]

D.) Staatliche Vereinigung „Musik“ [Dǎrzavno obedinenie Muzika]
– mit einem Netz von impresarischen Konzertdirektionen „Musik“
– regionale, kommunale und städtische und dörfliche Konzertagenturen

Jede Konzertagentur war personell ausgestattet mit: Direktor, Stellvertretender Direktor, Musikwissenschaftler, Stellvertretender Musikwissenschaftler, Vertreter der lokalen dörflichen Ensembles, zwei Büroangestellte und zwei Buchhalter/Kassierer.
Für jede Aufführung von Musik waren finanziell Prozente an die Agentur zu entrichten, unabhängig von deren Tätigkeit.

- Hauptdirektion „Musik“ [Glavna direkcija „muzika“]
- Staatlicher Musikproduzent für Tonträger „Balkanton“ (früher „Radioprom“),
- Verleger „Musik“
- Folkloreensembles
- Symphonieorchester
- Operntruppen

E.) Das Bulgarische Radio und Fernsehen waren lange Zeit auch dem Kulturministerium unterstellt [Bǎlgarska televizija i Bǎlgarsko radio]. Nur von 1971-1977 und dann seit 1982 gab es ein selbständiges Komitee für Fernsehen und Radio [Komitet za televizija i radio], das direkt dem Ministerrat unterstellt war.[619]

Unter der Kontrolle der hier genannten Institutionen, die sich hierarchisch auffächerten, fanden die Präsentationen von musikfolkloristischem Erbe, dessen Transformation und Modernisierung über alle Etappen und Niveaus hinweg statt. Der Staat agierte durch seine Netzwerke als Medium zwischen vormoderner „authentischer“ und modernisierter bzw. transformierter Volksmusik.[620]

4.3 Dritte Phase (1989 bis Heute)

Seit der „Wende“ von 1989, dem ökonomischen und politischen Zusammenbruch des sozialistischen Systems, bis heute geht es um die Assimilation der Ostblockstaaten innerhalb eines Systems, das auf parlamentarischer Demokratie und Marktwirtschaft fußt. Der europäische Integrationsprozess wurde unter den Aufnahmebedingungen der Europäischen Union (Wirtschafts- und Währungsunion, Außen- und Sicherheitspolitik – NATO – und Innen- und Rechtspolitik) eingeleitet.

618 Insgesamt neun Verbände. Vgl. Buchanan – 2006, DVD, Figure 4.6. Professional Unions.
619 Bǎlgarski dǎržavni institucii – 1987, S. 134.
620 Siehe Kap. 7 Transformation von Authentizität (Medialitäten).

„Die Staaten, die der EU beitreten wollen, müssen sich dem europäischen Kulturkreis zurechnen, eine demokratische Staatsform besitzen, die Menschenrechte achten und über eine wettbewerbsfähige Wirtschaft verfügen.“[621]

Die Integration in Europa im Sinne der Demokratie und die postsozialistische Umstrukturierung des Landes galten als oberstes Ziel des bulgarischen Nationalstaates. Gleichzeitig soll jedoch die nationale Eigenständigkeit bewahrt werden. Vorstellungen von ökonomischer und gesellschaftlicher Stabilität und Rechtsstaatlichkeit, die man mit Europa und der Europäischen Union verbindet, spielen hierbei eine entscheidende Rolle. Seit 2007 wurde Bulgarien in die Europäische Union aufgenommen.

Nach dem Ende des sozialistischen Ära geriet vor allem die Wirtschaft in eine schwere Krise, die bis heute anhält. Das Sozialsystem brach zusammen, der Lebensstandard verringerte sich parallel zum Realeinkommen, das von 1989 bis 1995 um 70% zurückging. Viele landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften wurden aufgelöst. Durch die Restitution der Ländereien wurde vor allem die Dorfbevölkerung von einem Tag auf den anderen sich selbst überlassen. Die fehlende Organisation, die als „Freiheit“ bezeichnet wurde, erzeugte vorerst Chaos und Unsicherheit. Die Auswirkungen dieser neuen „Freiheit“ waren nicht nur auf dem gesamten Arbeitsmarkt und im System der Kranken- und Rentenversicherungen zu spüren.

Auch in den Bereichen der Musikpraxis und der Musikwissenschaft traten Veränderungen ein, denn die Auflösung der Diktatur betraf auch die vielfältigen Leitungs- und Kontrollorgane für Musik. Auf politischer Ebene ist zu beobachten, dass das Thema „Nationalität“ weiterhin von Bedeutung geblieben ist. Der nationale Diskurs knüpft an die mit „Emanzipation“ beschriebenen Prozesse der ersten Phase an und ist daher eng mit den Vorstellungen über „authentische bulgarische Traditionen“ verbunden. Unter den veränderten politischen Bedingungen sind die Fragen zur Identität stiftenden Funktion von Musik neu zu durchdenken, um dieser einen ideologischen und kulturellen Wert zuzuschreiben. Auch durchaus bedenkliche, extrem nationalistische Tendenzen sind als Motiv für die Auseinandersetzung mit bulgarischer Musik anzutreffen. Nicht nur die als „authentisch“ bezeichnete, sondern jegliche Form von Musik, die als bulgarisch klassifiziert werden kann, bleibt von Interesse. In Hinblick auf ihre „Authentizität“ wurden die klassifikatorischen Grenzen zugunsten der repräsentativen Kriterien von Volksmusik aufgelockert. Innerhalb der aktiven Traditionspflege wird nun auch die Wiederbelebung von religiösen und rituellen Bräuchen angestrebt. Daher werden auch wissenschaftlich betreute szenische Vorführungen von „authentischer Folklore“ häufig im Sinne einer Reanimation von Tradition ausgewertet.[622]

621 Rudolf & Oswalt (Hrsg.) – 2003, S. 214.

622 Siehe Kap. 7.8 Reanimation von „Authentiztiät“ durch Rituale.

Neu ist, dass Traditionen vor allem in Verbindung mit der Musikbranche mit kommerziellen Vermarktungsstrategien konfrontiert werden. Volksmusik und selbst der Vollzug von Ritualen orientieren sich immer mehr an ökonomischen Faktoren. Die Interventionen der sozialistischen Kulturorgane und ihres Leitungs- und Kontrollsystems haben zu diversen neuen Existenzformen der Musizierpraxis geführt. Vor allem die Professionalisierung von Volksmusikern zeigt unter den nun herrschenden Bedingungen der Marktwirtschaft eine sehr erfolgreiche Bilanz. Die professionelle bulgarische Volksmusik kann somit weiterhin zur Repräsentation des Nationalen nach außen und innen benutzt werden.

4.3.1 „Authentizität" ohne Leitung und Kontrolle (3. Phase, ab 1989)

Der Staat war gezwungen, sowohl seine Unterstützung als auch die Kontrolle für einige Sektoren des Musiklebens einzustellen. Das betraf vor allem die Förderung von Volksmusik. Das „Zentrum für künstlerisches Laienschaffen " [Centăr za hudožestvena samodejnost] und die Staatliche Vereinigung „Musik" [Dărzavno obedinenie „Muzika"] samt den Konzertdirektionen, ja alle staatlichen Organisationen, die sich mit Volksmusik beschäftigen, wurden liquidiert.

Doch relativ schnell entstanden willkürlich und ohne staatspolitische Anweisung erneut Strukturen, welche die verwaisten Wege und Räume für Folklore wiederbelebten. Erhalten blieben wenige der professionellen Ensembles für Volksmusik, die Ausbildungsstätten, das nationale Festival [săbor] für Volkskunst in Koprivštica und die zwar organisationslose, aber materiell existente Infrastruktur, z. B. die Kulturhäuser für Laienkollektive, die sich allmählich wieder mit Leben und Folklore füllten.[623] Über die Förderung konkreter folkloristischer Aktivitäten wird nun auf kommunaler und bezirklicher Ebene entschieden, wobei die ökonomischen Bedingungen häufig über Sponsoren aus der freien Wirtschaft bestimmt werden.

Nach 1989 haben sich neue privat initiierte Institutionen etabliert, die sich für die musikalische Folklore engagieren und die Dorfkollektive über die lokalen Grenzen hinweg unterstützen. Sie bilden neue Organisationsstrukturen, bemühen sich um mehr Aufführungen von Laienkollektiven und managen zwischen Organisatoren und Veranstaltern von Festivals und Wettbewerben im In- und Ausland. Auch die Laienkollektive für „authentische Folklore" sind gezwungen, in eine kommerzielle Richtung zu denken, um ihre Existenz, Aufführungen und Reisen (sehr gerne auch ins Ausland) abzusichern. Mit mehr oder weniger kommerziellem Erfolg veröffentlichen sie CDs und organisieren ihre Konzertreisen.[624]

---

623 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Die Dobraläker Laiengruppe für authentische Folklore und 7.4 Laienkollektive als Lebenselixier für „Authentizität".

624 Sehr erfolgreich waren und sind die Großmütter aus Bistrica, die im Folkloreensemble von Bistrica organisiert sind. Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=nMT68nUMTzA. Letzter

Beispiele für staatsferne Organisationen, welche durch ihre Arbeit, ihr Management und Finanzierungshilfen die Existenzbedingungen von Folklore fördern:

– 1990 wurde die „Vereinigung für Folklore in Südost-Bulgarien" [Obštestvo za folklor v Jugoistočna Bălgarija] gegründet, die sich dafür einsetzt, dass Folklore aufgeführt und dass folkloristische Feste wiederbelebt werden. Ihr gehören individuelle und kollektive Mitglieder an (Kulturhäuser, Museen, Ensembles, Schulen, Bezirksämter und nichtstaatliche Organisationen).

– Am 23.6.1990 wurde der „Folkloristische Verein Bulgariens" [Folklorno družestvo v Bălgarija] gegründet. Mitglieder sind Wissenschaftler, Sammler, Ausführende und Liebhaber bulgarischer Folklore aus dem ganzen Land. Das erklärte Ziel ist es, außerhalb der staatlichen Organisationen Förderer für bulgarische Folklore zu finden.

– 1995 wurde die „Vereinigung für bulgarische und balkanische Kulturtraditionen „Folk panair" [Sdruženie za bălgarskite i balkanski kulturni tradicii „Folk Messe"] zusammen mit der gleichnamigen Zeitschrift etabliert. Mitglieder sind Wissenschaftler, Spezialisten, Journalisten, Leute aus den Kulturhäusern, ausführende Musiker von Folklore und Tänzer. Ziel ist die Produktion der gleichnamigen Fernsehsendung „Folk panair", die Organisation von Konferenzen und Seminaren, Folklorefesten, Festivals, Wettbewerben sowie die Unterstützung der Arbeit der Bezirksämter, Kulturhäuser und Laienkollektive bei der Reproduktion und Popularisierung der musikfolkloristischen Traditionen.[625]

Von hierarchischen Strukturen und Leitungs- bzw. Kontrollorganen für „bulgarische Musiken" kann im Vergleich zum sozialistischen System nicht mehr die Rede sein. Eine Hierarchie ergibt sich höchstens, wenn die Existenz von Folklore unter kommerziellen Gesichtspunkten betrachtet wird.

Zugriff: 24.10.2012. Eine dieser Großmütter, Linka Gekova Gergova (Baba Lika, geb. 1904) hat sogar ein eigenes Volkslied zu ihrer Deutschlandtournee erfunden. Darin heißt es: Пустите му баби, баби бистричанки, що са се прочули, ке са си певици! Секаде ги кана, секаде си ода. Пеяли, играли по цела държава па са ги канили по други държави, та си прескокнали чак до Германия. У Хамбург отишли, там ги посрешнали, па ги гощавали, до двадесет дена. Играли, пеяли по сички квартали, играли, пеяли из други градове. Па е дошло време баби да си ода, баби да си ода дома да си върна. Ала пусти баби, що се подмладили, що се подмладили, невести станали! ... [Die verdammten Omas, die Bistrica Omas, sie sind berühmt geworden, damit dass sie Sängerinnen sind und damit dass sie Schönheiten sind. Überall werden sie eingeladen, überall gehen sie hin. Haben gesungen und getanzt im ganzen Land. Und sie wurden eingeladen in andere Länder, da sind sie rübergehüpft bis nach Deutschland. Nach Hamburg sind sie gegangen, dort wurden sie empfangen, dort wurden sie bewirtet bis zu zwanzig Tagen. Sie haben getanzt und gesungen in allen Bezirken, getanzt und gesungen in anderen Städten. Da kam die Zeit dass sie wieder gehen, nach Hause zurückkehren. Aber die verdammten Omas, sie haben sich verjüngt, sie haben sich verjüngt, sind zu Bräuten geworden! ...] Vgl. Forsyth – 1996, S. 516, CD Nr. 30.

625 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 122f.

Die Wissenschaftler kehren in der demokratischen Phase stärker in die Rolle der Beobachter und Wächter zurück. Sie behüten das von ihnen als „authentisch" bezeichnete Liedgut in den Archiven, beschäftigen sich mit der Aufarbeitung des bereits Gesammelten und Erforschten und gelten dadurch als Spezialisten. Ihre Volksmusikforschung ist hauptsächlich den historischen Methoden der Musikwissenschaft verpflichtet, da sich die ethnologischen Vorgehensweisen mittlerweile auf eine Musik beziehen, die von den Spezialisten laut ihrer Vorgaben kaum noch als „authentisch" bezeichnet werden kann. Ausgesprochen wenige in „authentischen" Kontexten musizierende Traditionsträger sind noch in abgelegenen Dörfern zu finden, und noch seltener ist während der Suche nach „authentischer Volksmusik" das Auftauchen von unbekanntem Repertoire, das in der einen oder anderen Form noch nicht archiviert wäre.[626]

Der Einfluss der Wissenschaftler auf die Musikpraxis sowie ihre Möglichkeiten, sich in das stattfindende Musikleben einzumischen, sind durch den Wegfall der staatlichen Kontrollorgane für Musik stark beschränkt worden. Die aktuelle musikalische Praxis legt den Schwerpunkt auf die Transformation von Volksmusik in andere Gattungen. Die Musikwissenschaftler sind daher angehalten, diese neuen Transformationsprozesse in ihre Arbeit einzubeziehen. Außerdem sind sie als beobachtende Spezialisten gefragt. Doch ihre Einmischung in den Umwandlungsprozess wird nicht mehr staatlich oder durch Verbände (z. B. Komponistenverband) gefördert. Hier gelten inzwischen die freie Marktwirtschaft und die damit verbundenen Mechanismen zur Popularisierung von Musik.

> *„Die Gegenwart gefährdet überhaupt die Existenz der Folklore wegen der gewaltigen assimilierenden Wirkung ihrer ökonomischen und kulturellen Faktoren in Bezug auf die Grundqualität, welche die Folklore als spezifische Kategorie im Bereich des künstlerischen Schaffens charakterisiert – nämlich die Anwendung der Folklore unmittelbar im materiellen Leben der Menschen sowie ihre eigenartigen Erscheinungsformen: die Anonymität, die Kollektivität und die mündliche Überlieferung mit dem daraus folgenden Variations- und Improvisationscharakter der Werke der Folklore."*[627]

Aufgabe der Wissenschaftler ist es nicht Möglichkeiten zu finden, das im kollektiven Gedächtnis größtenteils vergessene „authentische" Repertoire in das kollektive Gedächtnis zurückzuführen. Sie können jedoch bei diesem Prozess behilflich sein, indem sie ihr Wissen und ihr Material leichter zugänglich machen. Obwohl die über das Internet verfügbare Multimediale Datenbank des Musikfolkloristischen Archivs ein enormer Fortschritt in diese Richtung ist, muss auch erwähnt werden, dass vom Institut bisher keine Musikproduktionen initiiert wurden. Das

626 Auch aus dem Dorf Dobralăk konnte ich zahlreiche Aufnahmen im Musikfolkloristischen Archiv finden. Siehe Kap. 2.2.1 Traditionsträger / Informanten.

627 Djidjev – 2005, S. 75f.

Interesse an altem und „authentischem“ Musikmaterial ist jedoch gerade von Seiten der neuen Interpreten und Produzenten von populärer bulgarischer Musik recht groß.

„Authentizität“ zwischen Vergangenheit und Gegenwart

Die hier beschriebene 3. Phase nach der demokratischen Wende bis heute ist ebenso wie die zwei vorangegangenen Phasen aus zeitgeschichtlicher Blickrichtung zu lesen. Die einzelnen Aspekte beschreiben die aktuellen Bedingungen und sind somit nicht bzw. noch nicht „historisch“. Doch die Dynamik der gegenwärtigen Zeit lässt heute schon das, was gestern als Novation eingeführt wurde, historisch erscheinen. Vor allem unter Einbezug der sich immer rasanter verändernden technischen Möglichkeiten hat sich das Bedeutungskonzept des wissenschaftlichen Apparates und des Archivs im klassischen Sinn grundsätzlich verändert. Mitunter scheint dieser Veränderungsprozess immer mehr durch die neuen Speicher- und Übertragungsmedien bestimmt zu werden, die Archiv und Wissenschaftsapparat geradezu zwingen, neue Konzepte voranzutreiben. Diese neuen Konzepte beziehen sich sowohl auf die Denk- als auch auf die Handlungsweisen.

Nicht nur die technischen Novationen, sondern vor allem die neuen gesellschaftlichen Bedingungen fordern die Modernisierung der Arbeitsweise heraus. Um nicht stimm- und machtlos ins historisch-archivarische Kämmerlein verbannt zu werden, sollen die Wissenschaftler nun in eigener Initiative gesellschaftsrelevante Konzepte der Öffentlichkeitsarbeit vorantreiben. Nur so können sie ihre Existenz und die Bedeutung ihrer Arbeit vor den zahlenden Gremien rechtfertigen. Die gesamte Musikwissenschaft als Wissenschaftszweig, einschließlich der Musikethnologie mit ihrem Volksliedarchiv, musste unter den neuen Bedingungen ihre Bedeutung für die Gesellschaft definieren. Dabei reichten keine allgemeinen Definitionen und keine programmatischen Äußerungen mehr aus. Vielmehr steht ab diesem Zeitpunkt der gesellschaftliche Diskurs permanent im Zentrum jeder Arbeit. Die Wissenschaftler sind nunmehr dauerhaft gezwungen, ihre Projekte unter dem Faktor des gesellschaftlichen Nutzens zu evaluieren. Für die ältere Generation waren diese Anforderungen mit einer Rückschau verbunden, deren Ergebnisse sich unmittelbar an die Entwicklung neuer Projekte knüpfen mussten, da sie sonst weder Rezensionen noch Relevanz bekamen. Es kam zu einer prozessualen Bedeutungsverschiebung, die den Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit noch stärker auf deren Veröffentlichung bzw. auf die Öffentlichkeitsarbeit lenkte.

Die neuen Bedingungen haben auch Konsequenzen für das beschriebene Institut (Abteilung Musik) und das angegliederte Musikarchiv. Bereits während des Schreibens dieser Arbeit haben sich Veränderungen in der Struktur der Institution, des Archivs und im Status der Mitarbeiter ergeben. Sie haben dazu geführt, dass die als „aktuell“ angedachten Beschreibungen inzwischen teilweise bereits zur

Wissenschaftsgeschichte geworden sind. So wurde 2007 ein neuer Direktor (Aleksandăr Janakiev) für das „Institut für Kunstwissenschaften“ ernannt, der sowohl eine Umstrukturierung der Abteilungen als auch eine Auslagerung des Musikfolkloristischen Archivs aus dem Institutsgebäude veranlasste. Weiterhin sind einige Wissenschaftler, die als Informanten für diese Arbeit besonders wichtig waren, inzwischen pensioniert.[628]

Dennoch bleibt das Archiv zumindest für die alte Generation der Wissenschaftler der Dreh- und Angelpunkt ihrer musikethnologischen Arbeit. Es wurde von ihnen angelegt und betreut, sie haben gelernt damit zu arbeiten. In gewisser Weise fungiert das Archiv als Körpererweiterung – als Zweitkörper – der Wissenschaftler. Die Informationsausgänge sind nicht selten durch die Persönlichkeiten definiert, die quasi Teil dieses Archivs waren bzw. noch sind. Ein Großteil der Information ist für die nun folgende Generation von Wissenschaftlern nicht auffindbar, da das Informationssystem, mit dem das Archiv ausgestattet ist, die Suche und das Auffinden schwierig macht. Ausgesprochen wichtig und beeindruckend ist das Wissen, welches die alten Wissenschaftler „im Kopf“ haben. Sie können daher als „lebende Archivteile“ bezeichnet werden. Daraus ergibt sich jedoch das Problem, dass die Informationen nur mit sehr viel Aufwand wissenschaftlich verifiziert werden können. Vieles wird als Standardwissen gehandhabt, ohne dass der Weg des Erkenntnisgewinns für Außenstehende nachvollziehbar wäre. Der nächsten Generation von Wissenschaftlern – und dieser Generationswechsel hat längst begonnen – wird es außerordentlich schwer fallen, mit dem gesammelten Quellenmaterial umzugehen, wenn nicht umgehend das vorhandene Wissen in ein Informationssystem eingebunden wird, welches auf eine Weise strukturiert ist, die es allen Interessenten problemlos ermöglicht, den Überblick über das gesammelte Material zu gewinnen.

> *„Artefakte gehen langfristig verloren, wenn sie nicht auf Datenträger der kommenden Generation migriert werden – womit beständige Übertragung an die Stelle der Speicherung tritt“*[629]

4.3.2 Institutionelle Rahmenbedingungen

Inhaltlich machten sich die gesellschaftspolitischen Veränderungen in den Institutionen der Wissenschaft (Musikwissenschaft, Kulturwissenschaft und Ethnologie) mit bedeutender Verzögerung bemerkbar. Durch die große Zahl der angestellten Mitarbeiter konnten die Institutionen vorerst auf die alte Weise weiter agieren. Das gilt vor allem für die Institute der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften (BAN),

628 Siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen, Suchen und Finden.

629 Ernst – 2005, S. 35, http://www.medientheorien.hu-berlin.de/theorien/elements/publikationen_ernst/Ernst___Kunst_des_Archivs.pdf. Letzter Zugriff: 10.06.2010.

bei denen inhaltliche Veränderungen nur langsam und hauptsächlich durch Generationswechsel oder Umstrukturierung eintreten. Lediglich die neue Armut wurde zum Hindernis für einige Aktivitäten, auf denen die bisherige Arbeitsweise fußte. Beispielsweise fanden ab 1990 keine Feldforschungsreisen des Musikinstituts mehr statt, da sie nicht mehr finanziert werden konnten. Das Sammeln von „authentischer Volksmusik" als kollektive Aufgabe wurde institutionell eingestellt. Musik wird daher nur noch auf Eigeninitiative gesammelt und aufgezeichnet. Die privaten Feldforschungsmaterialien können selbstverständlich im Institut abgegeben werden. Sie werden dann von den Archivaren eingearbeitet.

Offiziell wurde der BAN nach der demokratischen Wende der einstige Status einer „autonomen demokratischen Institution" zuerkannt. Die Akademie wird einschließlich aller Angestellten und Doktoranden weiterhin vom Staat finanziert, so dass die zentralistische Struktur aus der sozialistischen Phase beibehalten wurde.

Die BAN bleibt weiterhin das Zentrum musikwissenschaftlicher und -ethnologischer Forschung. Sie organisiert und gliedert die Institute und ist für deren Umstrukturierung verantwortlich. Auch das Musikfolkloristische Archiv bleibt in die hierarchische Struktur der BAN eingebettet. Formal bleiben alle Archive der zentralen Archivverwaltung der BAN unterstellt. Da deren Verwaltung jedoch Spezialistenwissen erfordert, wurden die Archive bei den Instituten belassen und von Institutsmitarbeitern betreut. Das Musikfolkloristische Archiv des Instituts für Kunstwissenschaften, Abteilung Musik, enthält weiterhin die größte und älteste Sammlung an Volksmusik in Bulgarien. Weitere Materialien, die sich mit den „authentischen bulgarischen Musiken" beschäftigen, findet man in drei weiteren Instituten der BAN: im Ethnographischen Institut, im Institut für Folklore und im Musikhistorischen Archiv:

- Im Ethnographischen Institut befinden sich ca. 150 Bänder mit Tonaufnahmen und eine beträchtliche Sammlung von Musikinstrumenten und andere folkloristische Dinge, die im angegliederten Ethnographischen Museum ausgestellt werden.
- Im Institut für Folklore werden die seit 1973 gesammelten Feldforschungsmaterialien dieses Instituts archiviert, darunter auch Volksmusik.
- In einem der Räume des zentralen Archivs der BAN ist das Musikhistorische Archiv [Muzikalno istoričeski arhiv] untergebracht. Das Musikhistorische Archiv wurde 1978 angelegt und enthält Sammlungen und Nachlässe bulgarischer Musikschaffender, z. B. von Komponisten, Kapellmeistern, Orchestern, Blasorchestern u.a. sowie „Sammlungen zum Musikleben der bulgarischen Städte" [Monografii na muzikalnoto minalo na bălgarskite gradove].[630]

630 Das Sammeln von Materialien zum Musikleben einzelner Städte wurde von Petko Stajnov initiiert.

Seit der Umstrukturierung von 1988 gehört der Sektor Musik zum Institut für Kunstwissenschaft der BAN. Die Einbindung von Musik inklusive Volksmusik in den Zusammenhang von Kunst (Kunst – nicht Kultur!) wurde bereits 1988 durch die Zusammenlegung verschiedener Institute zum Institut für Kunstwissenschaft sehr deutlich. Innerhalb des Instituts wurde „authentische bulgarische Volksmusik" nicht nur zu einer unter mehreren Musikgattungen, sondern alles, was als „bulgarische Musik" klassifiziert werden konnte, sollte in seiner Spezifik und Bedeutung in Relation zur Konstruktion von europäischer Kultur gesetzt werden.[631] Bei der Gewichtung der verschiedenen Sektionen verlagerte sich der Schwerpunkt zunehmend auf musikgeschichtliche Themen und vor allem auf die klassische Musikkunst.

Bei der Unstrukturierung von 1994 wurde das Institut in vier Kunstbereiche unterteilt: 1. Bildende Kunst, 2. Musikkunst und Musikkultur, 3. Theaterkunst und 4. Bildschirmkunst. Am Institut arbeiten etwa 82 Mitarbeiter und zahlreiche Doktoranden. Angegliedert sind zwei Bibliotheken und das Musikarchiv.

Der Musiksektor ist mit 22 Mitarbeitern bzw. Wissenschaftlern und 20 Doktoranden besetzt und teilt sich in folgende die Sektionen:

1. Musikgeschichte (Mittelalter, Wiedergeburt, Christliche Kirchenmusik) [2/4][632]
2. Musikgeschichte (Neue Zeit) [4/4]
3. Musiktheater [4/3]
4. Musikalische Gegenwart und theoretische Herangehensweisen [5/2]
5. Musikethnologie [3/5]
6. Musikkultur und Information [4/2]

Drei weitere Hilfssektionen [pomoštni zvena] sind mit 19 Mitarbeitern/Wissenschaftlern bzw. Spezialisten besetzt:

A. Zentrum für Informationen und Publikationen [9]
B. Dienstleistungen für die wissenschaftliche Forschungstätigkeit (hierzu zählen die Bibliothekare) [4]
C. Wissenschaftliche Dokumentation (hierzu zählen die Mitarbeiter des Archivs und der Datenbank, darunter 4 Musikwissenschaftler) [6]

Wenn man den aktuellen Zustand der Institutionen betrachtet, deren Verwaltungspraxis, Nutzungsmöglichkeiten und die wissenschaftlichen und ethnologischen Aktivitäten, so kommt man zu dem Schluss, dass sich im Vergleich zu der Zeit vor 1989 wenig verändert hat. Die Zusammensetzung der am Institut und Archiv

631 Vgl. http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=institute&page_id=8. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

632 In den eckigen Klammern werden angegeben: [Zahl der angestellten Wissenschaftler / Zahl der Doktoranden].

angestellt Wissenschaftler ist annähernd gleich geblieben. Es gab keine Entlassungen aus politischen Gründen, nur altersbedingte Wechsel und einige wenige strukturbedingte Kündigungen. Die Anzahl der Wissenschaftler (22+19 = 41 für den Sektor Musik), ist verglichen mit ähnlichen Institutionen in Westeuropa sehr hoch. Veränderungen sind allerdings zu erwarten, denn die finanzielle Situation Bulgariens wird sich die Neubesetzung aller wissenschaftlichen Stellen kaum leisten können.[633] Vermutlich ist die Zahl der Doktoranden angestiegen, doch da deren Anzahl in früheren Berichten nicht erwähnt wurde, können hierzu keine verlässlichen Aussagen gemacht werden.

In der internationalen Zusammenarbeit steht nun nicht mehr das Institut oder die Akademie der Wissenschaften im Vordergrund, sondern die Wissenschaftler treten nunmehr als Individuen auf, die zwar einer Institution angehören, jedoch für sich selber sprechen und agieren. Sie nehmen individuell an internationalen Projekten und Tagungen teil und verfassen bestenfalls einen Bericht für die Institutszeitschrift. In der aktuellen Beschreibung des Institutes werden keine internationalen Projekte der Musikabteilung genannt. Erwähnt wird lediglich:

> *„Die Mitarbeiter des Instituts arbeiten in internationalen individuellen wissenschaftlichen Projekten zusammen mit Russland, Rumänien, Schweiz, Japan, Großbritannien und nehmen an Konferenzen, Kongressen und Festivals in Italien, Russland, Türkei, Australien, Polen, Serbien, Griechenland, Österreich, Georgien, Ukraine, Kanada, Slowakei, Makedonien und Deutschland teil.“*[634]

4.3.3 Aufgaben und Ziele

Bedeutungsträchtiger als bisher wird zu unterscheiden sein, ob bestimmte Äußerungen und Aktionen von der Institution oder von einzelnen Persönlichkeiten ausgehen. Die einzelnen Wissenschaftler sind zwar in der Institution verankert, jedoch haben sie nun viel mehr Freiheiten, um individuell agieren zu können. In der zweiten, sozialistischen Phase waren Eigeninitiativen nur mit Zustimmung der Institutsleitung erlaubt, so dass sie auch als Institutsleistungen abgerechnet werden konnten. Es standen große Gemeinschaftsprojekte im Vordergrund (Dokumentationen, Nachschlagewerke, Arbeiten zu Schwerpunktthemen, Sammelbände usw.). Gegenwärtig hängt die Arbeitsweise der Wissenschaftler zwar weiterhin mit den institutionellen Rahmenbedingungen als auch mit der individuellen Motivation der einzelnen Personen zusammen, doch die kollektiven Aufgaben wurden stark minimiert und nun wird auch von Seiten des Instituts der

633 Inzwischen (2012) hat eine weitere Umstrukturierung der Akademie der Wissenschaften stattgefunden. Die Institute für Folklore und Ethnologie wurden zusammengelegt.

634 http://www.bas.bg/cgi-bin/e-cms/vis/vis.pl?s=001&p=0126&n=000062&prfr=. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

Schwerpunkt auf die individuellen Forschungsleistungen gelegt. Die individuellen Motivationen der Folkloristen scheinen nun noch mehr durch Idealismus bestimmt zu sein. Die Entscheidung für diesen Beruf eröffnet somit nur in den seltensten Fällen die Perspektive einer Anstellung im einem der fachspezifischen Institute und selbst wenn, ist die Bezahlung nicht sehr verlockend. Daher kombinieren viele Wissenschaftler ihre Arbeit mit einem weiteren Beruf. Meist verdienen die Spezialisten ihren Lebensunterhalt als Pädagogen, ähnlich wie in der ersten Phase, so dass ihre musikethnologische Arbeit als fakultative Spezialisierung zu bewerten ist.

Im Kontext der neuen Freiheit ist auch der in der neuesten Internetpräsenz des Institutes veröffentlichte Satz zur „internationalen Zusammenarbeit" und die Tatsache, dass keine konkreten Kooperationsprojekte genannt werden können, zu verstehen:

> *„Das Institut arbeitet mit ausländischen akademischen Institutionen und Organisationen zusammen und ein bedeutender Anteil seiner Mitarbeiter nimmt aktiv an internationalen wissenschaftlichen Forschungsprojekten teil."*[635]

Die Abhängigkeit der Wissenschaftler von der hierarchischen Struktur der Institution bleibt bestehen, denn sie sind nach wie vor darauf angewiesen, einer Institution anzugehören. Nach wie vor muss dieser Institution gegenüber Rechenschaft über die Arbeitsergebnisse abgelegt werden. Vor allem bei Drittmittelprojekten und in der internationalen Zusammenarbeit werden die Kooperationsverträge zwar durch einzelne Wissenschaftler initiiert, aber mit dem Institut abgeschlossen. Allerdings hat sich die Kraft der Einmischung von Seiten der Institution maßgeblich verringert. Prinzipiell geben sich die Institutionen offen für neue Projekte und Forschungsansätze, vor allem wenn diese mit zusätzlichen Geldflüssen verbunden sind. Dennoch bleiben gerade die alten wissenschaftlichen Institutionen dafür prädestiniert, die konservativen Vorstellungen und Arbeitsweisen innerhalb des Neuerungsprozesses schwerer bzw. langsamer zu verändern, ja sogar teilweise beizubehalten. Die beschriebene Freiheit entspricht daher eher einer Doppeldeutigkeit, sowohl in Hinblick auf die Institution als auch in Bezug auf die Wissenschaftler.

Die einzelnen Wissenschaftler scheuen manchmal sogar vor größeren Projekten zurück, denn häufig versickern die zusätzlichen finanziellen Mittel in den höheren Ebenen der BAN und kommen nicht den eigentlichen Projekten zugute. Die Undurchsichtigkeit der Geldflüsse führt daher zur individuellen Paranoia der Wissenschaftler, die bevorzugen, ihre eigene Arbeit möglichst unabhängig vom Institut zu gestalten.

---

635 http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=institute&page_id=8. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

Beispiel: Jil Sander, Parfüm- und Modedesignerin, wollte für die Weihnachtsdekoration ihrer weltweiten Filialen Ikonen benutzen. Das Projekt sollte beinhalten, dass Jil Sander als Gegenleistung für die Bereitstellung von Photographien einiger Ikonen aus der Krypta Sammlung der St. Alexander Nevski Kathedrale in Sofia, die Restauration der Wandmalerei eines bedeutenden Klosters in Bulgarien finanziert. Wie sich herausstellte, hätte der Vertrag und der Geldfluss über das Kultusministerium und die BAN laufen müssen, ein sehr aufwendiger und langwieriger Vorgang. Die Mittel wären nach Auskunft der idealistisch motivierten Wissenschaftler des Kunstinstituts weder bei den zu restaurierenden Malereien noch beim Institut oder gar bei den Wissenschaftlern, welche die Arbeit der Auswahl und Bereitstellung der Weihnachtsdekoration übernommen hätten, angekommen. Letztendlich ließ Jil Sander von diesem Vorhaben ab.[636]

Den in der Institutszeitschrift „Bălgarsko Muzikoznanie“ von 1998 programmatischen Äußerungen bezüglich der Aufgaben des Institutes ist zu entnehmen, dass die Priorität auf die Aktualisierung der Technologie und der Bearbeitung des Materials verschoben wird – im Gegensatz zur bisherigen Arbeitsweise, bei der die Kombination von Sammeln, Archivieren, Bearbeiten und Publizieren von Material im Vordergrund stand. Daraus abgeleitet wird das Dokumentieren und Herausgeben der „Kunstmonumente“ und die vergleichende Forschung im europäischen und regional-balkanischen Kontext. Der Auftrag des Instituts wird in dieser Schrift nicht mehr global formuliert oder inhaltlich festgelegt, sondern als wissenschaftliche Tätigkeiten von Experten ("Eliten des Geistes") bezeichnet. Die Experten sollen als Berater und Organisatoren auf nationaler und internationaler Ebene die Kulturpropaganda betreiben, z. B. in Form von Festivals, Ausstellungen und folkloristischen Treffen. Ihre Aufgabe ist es als "Schule für Intellektuelle" bei der Unterrichtspraxis an Universitäten mitzuwirken und ihren Beitrag bei Reformen im Bereich der Kultur, Pädagogik und Wissenschaft zu leisten.[637]

Dem Institut bleibt es jedoch überlassen zu bestimmen, wer zu dem erlesenen Kreis der „Experten“ gehört. Maßgeblich hierfür ist die Zusammenstellung der individuellen wissenschaftlichen Forschungsergebnisse durch die Publikation der Resultate. Die seit 1952 eingeführte Verpflichtung der Mitarbeiter, ihre Arbeit regelmäßig innerhalb des institutseigenen Publikationsorgans „Bălgarsko muzikoznanie“ [IIM und BM] zu veröffentlichen, rückt somit weiter ins Zentrum der Institutsarbeit. Als Plattform der Öffentlichkeitsarbeit gelten auch die durch das Institut organisierten Tagungen, über die auch in der Institutszeitschrift und im

636 http://p4930.de/architektur/ (ungebautes: Jil Sander; Bulgarische Ikonographie trifft Konsum). Letzter Zugriff: 23.02.2010.

637 Vgl. E. Tončeva – 1998, S. 7f. Die in Anführungszeichen gesetzten Worte sind Zitate.

Internet berichtet wird.[638] Weiterhin werden vom Institut aus sehr viele und sehr vielfältige Publikationen herausgegeben: wissenschaftliche Buchpublikationen und Zeitschriftenreihen. Seit der Wende wurden zahlreiche private Verlage gegründet, so dass die Wissenschaftler mit ihrer spezialisierten Literatur zu bulgarischen Musiken und ihren Sammelbänden usw. nicht nur auf den Verlag der Bulgarischen Akademie angewiesen sind. Zunehmend wird auch das Internet als Publikationsort wahrgenommen.[639] Nach wie vor fehlt es jedoch an Lexika, welche die wissenschaftlichen Informationen bündeln könnten. Die musikwissenschaftliche Literatur ist verstreut und viele, ja sogar die meisten der erschienenen Sammelbände und Publikationen in Buchform, auch solche, die als Standard und als Norm gebende Unterrichtsmaterialien gelten, wie z. B. die Lehrbücher von Stojan Džudžev oder die Enzyklopädie von 1967, sind vergriffen.[640]

Was programmatisch „Ausbildung von Spezialisten" und „Bereitstellung von fachspezifischer Information" genannt wurde, gibt nun den am Institut verankerten Wissenschaftlern die Möglichkeit, ihre individuellen Fähigkeiten auf dem freien Markt anzubieten.[641] Sie arbeiten häufig zusätzlich zu ihrer Anstellung am Institut zum Beispiel als Pädagogen und Dozenten/Professoren, Journalisten, Komponisten, Dirigenten und bieten öffentliche Seminare an.

In der Zeit nach der demokratischen Wende (1989) stieg die Lehrtätigkeit aller Institutsmitarbeiter der BAN im Vergleich zu den vorangegangenen Jahren enorm an. Das hängt mit der Inflation und der dadurch unzureichenden Bezahlung der Wissenschaftler durch die BAN zusammen. Sie waren und sind seitdem gezwungen, zusätzlich Geld zu verdienen, indem sie ihr Fachwissen auf dem freien Markt anbieten. Fast alle Mitarbeiter der BAN haben zusätzlich Lehraufträge oder sogar Professuren an den Universitäten und Musikschulen angenommen. Beispielsweise hat der Wissenschaftler Ljuben Botušarov bis zur Wende lediglich ein bis zwei Einheiten unterrichtet (1980-1982: eine Einheit; 1987-1990: zwei Einheiten). Eine Einheit besteht aus etwa 30-45 Unterrichtsstunden. Nach der Wende stieg die Zahl der unterrichteten Einheiten erheblich an: (1989-1993 neun Einheiten; 1994-1999 fünf Einheiten, 2000-2004 sieben Einheiten).[642]

---

638 Vgl. http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=news&news_type=news. Letzter Zugriff: 17.10.2012.

639 Vgl. http://www.musicart.imbm.bas.bg/BM-online.html. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

640 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät", Vgl. Džudžev, Lehrbücher – 1970 und 1975; EBMK – 1967, Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik (2. Phase), Speicherung und Nutzung der gesammelten und systematisierten Archivdaten.

641 Pravilnik za dejnosta na Instituta za izkustvoznanie BAN (v sila ot 15. mart 1999 g.) [Richtlinien über die Arbeit des Institutes für Kunstwissenschaft, BAN. in Kraft seit dem 15. März 1999], 3f.

642 Auflistung laut der Abschlussberichte für individuelle Planaufgaben von Ljuben Botušarov. Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Individuelle Planaufgaben: Ljuben Botušarov.

Die Anzahl und die Bedeutung der individuellen Forschungsergebnisse stiegen parallel zum Abfallen der kollektiven Arbeiten und Publikationen. Beispielsweise sind die meisten ehemals als „kollektive Aufgaben" verstandenen Bemühungen, die im Zusammenhang mit Feldforschungsreisen zum Sammeln von Volksmusik standen, sowie die jährlich geforderten Transkription und Bearbeitung von Feldaufnahmen für den Archivfundus ersatzlos gestrichen worden. Das wohl wichtigste neue kollektive Projekt des Instituts ist die Multimediale Datenbank des Musikfolkloristischen Archivs.[643]

Wie eine Zauberformel wird nun auch von den Wissenschaftlern die Devise vom „zielpersonenorientierten Arbeiten" angeführt. Obwohl von den am Institut angestellten Mitarbeitern versucht wird, sich den neuen Bedürfnissen der Gesellschaft anzupassen, herrscht große Unklarheit darüber, wer die Zielpersonen tatsächlich sein sollen und wie ihre Bedürfnisse ausgeprägt sein könnten. Über die unterschiedliche Ausprägung der Bedürfnisse von Zielpersonen existieren keine Studien, trotzdem man laut Plan bestrebt ist, die Verwertung der Forschungsergebnisse zu optimieren. Auch komplexere Schnittstellen zu anderen Anwendungsgebieten werden zwar gesucht, aber selten in die Realität umgesetzt.

Erstmalig wird in der neuen Internet-Präsentation des Institutes die „Ausbildung" [obučenie] gesondert erwähnt und ausgeführt.[644] Wenn die programmatischen Äußerungen ehrlich gemeint sind, so soll das Interessensumfeld der neuen Generation ins Zentrum der Institutsarbeit rücken. Somit würde der bulgarischen Musikwissenschaft eine grundlegende inhaltliche Modernisierung bevorstehen. Am Institut werden derzeit (2010) ca. 20 Doktoranden im Fach „Musikwissenschaft und Musikalische Kunst" ausgebildet, wobei seit 2004 auch Ausländer hier promovieren dürfen. Wenn die Schwerpunkte der Institutsarbeit auf die Didaktik und Methodik ihrer Anwendung verlagert werden, so müsste dies unter Berücksichtigung der Art, wie an Musik partizipiert wird, geschehen. Da die Orientierung auf die Forschungsinteressen junger Wissenschaftler (Doktoranden) relativ neu ist (2008), können hier noch keine Resultate beschrieben werden.

„Ziel der Ausbildung im Fach ‚Musikwissenschaft und Musikalische Kunst' ist es, kompetente Forscher auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik, der gegenwärtigen musikalischen Prozesse sowie des kompositorischen Schaffens in Bulgarien wie auch im Ausland unter Berücksichtigung der modernen wissenschaftstheoretischen Erkenntnisse und der neuesten Forschungsergebnisse vorzubereiten. … In Hinblick auf die Erweiterung, Aktualisierung und Profilierung des Problembereichs in der Forschung startet der Sektor Doktorandenprogramme, die mit musikalischer Mediävistik, mit der Erforschung der populären Musik, mit Forschung zum Musiktheater – Oper, Ballett, Operette, Musical, zu Musikethnologie, Jazz, Pop und Rock, zu Theater- und Bildschirmmusik in Verbindung

643 Siehe Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine.

644 Veröffentlicht ca. Febr. 2008.

stehen. Diese Programme ergänzen die traditionell orientierten Ausbildungsrichtungen. Aufschlussreich in dieser Hinsicht ist das wachsende Interesse z. B. für die Spezifik der massenmedialen Kultur sowie für die besondere Rolle, die die gegenwärtigen Globalisierungsprozesse im Lebensalltag der lokalen Musikkulturen spielen.“[645]

Die Inhalte der Ausbildung junger Wissenschaftler bleiben von enormer Bedeutung für die Fortsetzung der musikethnologischen Forschung in Bulgarien. Während der Ausbildung werden die alten Leitmotive wissenschaftlicher Arbeitsethik vermittelt, die nach wie vor der normativen Form der beschriebenen Vorbilder verpflichtet sind. Somit behalten die Ideale und methodologischen Herangehensweisen an folkloristisches Material ihre Gültigkeit. Auch die Themenauswahl der neueren Arbeiten baut auf das bis dato Erforschte auf und führt die Arbeit in traditioneller Gründlichkeit fort. Immer mehr Einfluss haben jedoch auch die international präferierten Forschungsthemen. Bereits die internationalen Tagungen tragen dazu bei, dass neue Schwerpunkte und Methoden adaptiert werden. Einige der Wissenschaftler gehen zur Spezialisierung auch ins Ausland oder sie arbeiten gewisse Zeit an ausländischen Institutionen. Sie bringen neue Ideen, Methoden und Schwerpunkte für die Forschungsarbeit mit.

Die gängige Praxis, „Planaufgaben“ an die Wissenschaftler zu vergeben, die in vorgegebenen Zeiträumen abzurechnen sind, wurde beibehalten. Auf diese Weise ist jeder am Institut dazu angehalten, weiterzuforschen. Die Experten können jedoch, was die Publikation der Resultate anbelangt – abgesehen von einem relativ kurzen Artikel in der Institutszeitschrift – selber über ihre Forschungsarbeiten verfügen.

Die Resultate der wissenschaftlichen Forschung können innerhalb der Publikationen nachvollzogen werden. Die Forschungsinteressen scheinen sich nicht grundsätzlich verändert zu haben. Vielmehr kann bei einer großen Anzahl von inhaltlichen und methodologischen Fragestellungen eine Kontinuität und Weiterentwicklung der bereits in den Anfängen der Musikethnologie anvisierten Interessengebiete verzeichnet werden. Unter Berücksichtigung der relativ konstanten Forschungsinteressen im wissenschaftlichen Raum kann herausgearbeitet werden, welche Themengebiete an Bedeutung verlieren und welche an Bedeutung gewinnen.

Forschungsthemen: Analyse der Publikationen in der Institutszeitschrift

Um einen Überblick über die Quantität und Qualität der Forschungsthemen in der 3. Phase zu bekommen, wurden die Publikationen der Wissenschaftler in ihrer Institutszeitschrift „Bălgarsko muzikoznanie“ [BM] analysiert. Bei diesen relativ kurzen Artikeln handelt es sich häufig um Zusammenfassungen oder um konkrete

645 http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=education&education_id=2. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

Fragestellungen, die aus den umfassenderen Forschungsarbeiten und individuellen Planaufgaben der WissenschaftlerInnen extrahiert wurden.

Sie wurden hier zwecks Analyse den gängigen Bezeichnungen von Musikrichtungen zugeordnet. Vorausgeschickt werden kann, dass die Texte sich vor allem mit „bulgarischen Musiken" beschäftigen (ca. 80%). Zum Vergleich wurden die Publikationen der vorangegangenen Jahre (1977-1992) in die Analyse einbezogen.[646]

Bălgarsko Muzikoznanie Jahre	Gesamt	VM	KM	Pop	EM	Diverses
1977-1991 (15 Jahre)	474	152	75	6	172	69
1992-2007 (16 Jahre)	463	109	74	33	171	76

VM = Volksmusik, KM = Kirchenmusik, Pop = Populäre Musik, EM = Ernste Musik (Klassik)

Die Zuordnung der Texte zu bestimmten Kategorien wird auch durch das Institut vollzogen.

> In der Zeitschrift BM 1992/4 wurden die Publikationen wie folgt indexikalisch aufgelistet: Musiktheorie, musikalisches Schaffen, Musikgeschichte, Musikpädagogik/Psychologie/Soziologie, Kirchenmusik, Folkloristik.[647]

Die hier vorgenommene Zuordnung der publizierten Texte zu Kategorien weicht in diesem Hinblick nur geringfügig von der institutseigenen Zuordnung ab:

> Die musiktheoretischen Schriften wurden der jeweiligen Musikrichtung zugerechnet; Musikalisches Schaffen und Musikgeschichte wurden als Kategorie zusammengezogen, da es sich bei Beidem hauptsächlich um so genannte „Ernste Musik" des 20. Jahrhunderts handelt[648]; Musikpädagogische, -soziologische oder -psychologische Abhandlungen wurden, da sie in ihrer Anzahl sehr gering waren, zusammen mit internationalen Kongressberichten, Texten über nicht-bulgarische Musiken, Komponisten und anderen Studien, die in keine der gebildeten Kategorien passen, unter „Diverses" zusammengerechnet.

646 Im Zeitraum 1992-2007 sind drei Mal nur drei statt vier Bände der Zeitschrift BM im Jahr erschienen, so dass die Differenz zwischen den beobachteten Zeitabschnitten nur aus einer Zeitschrift besteht.

647 Vgl. Ivanova – 1992, S. 79-101.

648 Die hier gemeinte Musikgeschichte setzt in Bulgarien erst mit dem Auftauchen erster bulgarischer Kompositionen am Ende des 19. Jahrhunderts ein.

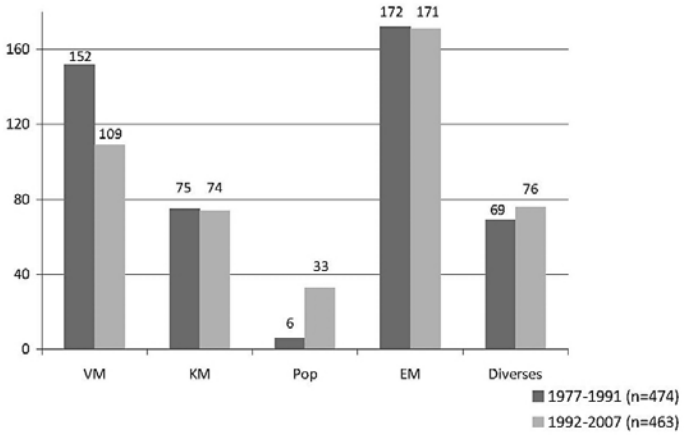


Abb. 32: Musikrichtungen in „Bălgarsko Muzikoznanie“

Diverses: Die Kategorie „Diverses“ umfasst die Publikationen, in denen nicht bulgarische Musiken (z. B. Peking Oper, Bach, Stockhausen usw.) thematisiert wurden. Außerdem enthält sie auch die Publikationen, die nur peripher musikalischer Art sind. Die Herangehensweisen konnten den Gebieten: „Semiotik“, „Soziologie“, „Methodologie“, „Statistik“, „Pädagogik“, „Medienwissenschaft“, „Informationssysteme“ und „kulturelle Identität“ zugeordnet werden.

Volksmusik, Kirchenmusik, Populäre Musik, Ernste Musik (Klassik): Die auf bulgarische Musikrichtungen bezogenen Kategorien „Volksmusik“, „Kirchenmusik“, „Populäre Musik“ und „Ernste Musik“ enthalten auch Texte, die sich nicht mit der konkreten Musik beschäftigen, aber in der Peripherie der Gattung liegen, wie beispielsweise biographische Studien, Bibliographien, Abhandlungen zu spezialisierten Wissenschaftlern, Institutionsgeschichten, Kongressberichte usw.

Einige konkrete Beispiele sollen die vorgenommene Zuordnung der Texte zu Kategorien verdeutlichen: Die biographischen Texte und Bibliographien von Rajna Kacarova und Vasil Stoin, die vor allem als Musikethnologen herausragende Arbeit geleistet haben, wurden zusammen mit ihren Texten der Kategorie „Volksmusik“ zugeordnet. Texte über die Arbeit der Ensembles für Volksmusik wurden, obwohl es sich in ihrem Repertoire um kompositorische Bearbeitungen von Volksmusik handelt, auch der „Volksmusik“ zugeordnet. Musiktheoretische Abhandlungen wurden je nach Musikrichtung sortiert.

Eine Publikation zur Geschichte des bulgarischen Komponistenverbands wurde in die Kategorie „Ernste Musik“ eingeschrieben, ebenso Publikationen zu „Neuer Musik“ oder „Elektronischer Musik“.

Auswertung

Aus der genaueren Betrachtung der Quantität in Bezug auf die Inhalte der Texte lassen sich folgende Tendenzen erkennen:

Populäre Musik

Auffallend ist, dass seit 1992 die Anzahl der Artikel über Populäre Musik bedeutend angestiegen ist, jedoch immer noch der kleinste Bereich unter den bulgarischen Musikrichtungen bleibt.[649] Inhaltlich beschäftigen sich die meisten dieser Publikationen mit der Musik ethnischer Minderheiten in Bulgarien, die nicht zuletzt durch die internationale Aufmerksamkeit und Projektförderung an Bedeutung gewonnen haben, wie beispielsweise die sehr populären Romaformationen.[650] Neu ist die Beschäftigung mit Stilrichtungen wie Jazz, Blues, Rap, Rock u.ä., die durch bulgarische Musiker eine eigenständige Überformung durchlaufen.[651] Wenn über urbane Musik geschrieben wird, so sind meist die alten Stadtschlager gemeint, die spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute als populär gelten. Sie sprechen einen großen Kreis von Rezipienten an und zählen zum Standardrepertoire der Musikformationen, die in Restaurants und zu diversen Anlässen spielen.[652] Neu und höchst aktuell ist die Beschäftigung mit Čalga (Popfolk oder Ethnopop), denn auch hier hat sich ein Standardrepertoire für Musikformationen herausgebildet.[653]

Wie bereits beschrieben, handelt es sich bei der ansteigenden Tendenz der Beschäftigung mit populärer Musik weniger um eine Richtung, die vom Institut verfolgt wird, sondern um eine Tendenz, die von einzelnen WissenschaftlerInnen ausgeht. Die Setzung ihres individuellen Arbeitsschwerpunkts liegt außerhalb der im Rahmen des Instituts bisher üblichen Themen. Durch die Berücksichtigung der in der Gesellschaft vorherrschenden musikalischen Vorlieben und der internationalen Forschung gewinnen jedoch vor allem diese Arbeiten an öffentlichem Zuspruch und an Bedeutung.

Ernste Musik (Klassik)

Die Publikationen über Ernste Musik sind über 30 Jahre hinweg quantitativ annähernd gleich bleibend. Dass die Forschung zur komponierten, dem abendländischen Vorbild folgenden Musik in Bulgarien deutlich den größten Raum einnimmt, ist bezeichnend für deren Wertschätzung. Andererseits hat in der Praxis die Aufführung und mediale Aufarbeitung von bulgarischer Klassik (in Massenmedien und

649 Siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen.

650 Vgl. Pejčeva – 1999 (BM, Bd.1), 1999a, Pejčeva & Dimov – 2002 und Pejčeva & Dimov – 2005, Dimov – 2008, S.163-168.

651 Vgl. Levi – 2007 und 2004.

652 Vgl. N. Kaufman – 1968, 2003 und 2005.

653 Vgl. Statelova – 2003 und Dimov –2001.

auf Tonträgern) massiv abgenommen. Von musikwissenschaftlicher Seite handelt es sich daher vor allem um die historische Aufarbeitung der im letzten Jahrhundert komponierten Werke und ihrer Schöpfer.[654]

Einige Artikel beschäftigen sich jedoch auch mit neuerer ernster Musik, beispielsweise mit „Elektronischer Musik", und natürlich ist hier – wiederum Dank der konkreten Forschungsinteressen einzelner Wissenschaftler – eine steigende Tendenz zu erkennen.

> *Beispiel*: In einem Artikel wird über die 1990 erfolgte Gründung die Arbeit der „Gesellschaft für neue Musik in Bulgarien" sowie über die durch den Verein initiierten Publikationen, z. B. die Übersetzung von Adornos „Philosophie der neuen Musik" (1990) oder Texten von Anton Webern (2005) berichtetet.[655] Ausführlich wird das durch die Gesellschaft seit 1993 initiierte und jährlich stattfindende internationale Festival „Musica Nova – Sofia" besprochen, indem fast alle aufgeführten Werke, Komponisten und Mitwirkende benannt werden. Die Bedeutung dieses Festivals wird hier als Bildungspolitik verstanden, daher sollen nun auch die Werke der ernsten Musik des 20. Jahrhunderts, die aus verschiedenen Gründen bisher in Bulgarien unbekannt geblieben sind, aufgeführt werden.[656]

Kirchenmusik

Die Beschäftigung mit Kirchenmusik gilt als historische Musikwissenschaft, was den relativ hohen Anteil an Publikationen zu diesem Themenfeld erklärt. Häufig wird in diesem Zusammenhang auch von Mediävistik gesprochen, wobei das bulgarische Mittelalter der Kirchenmusik bis in die Anfänge des 20. Jahrhunderts gedacht werden muss. Thematisiert werden vor allem neumierte Handschriften, deren Urheber und Fundorte. Der Schwerpunkt liegt hier auf akribischer Paläographie, und natürlich geht es immer wieder um die bulgarische Herkunft dieser Musik.[657]

---

654 Vgl. Krăstev – 1972, S. 81-120 und 1977.

655 Webern – 2005.

656 Danova – 2007, 103-145.

657 Vgl. BM 2007, Bd. 3/4. Der gesamte Band dieser Institutszeitschrift ist der Kirchenmusik gewidmet. Darunter finden sich Beiträge von: Diakon I. S. Ivanov, Misionerskoto delo na svetite bratja Kiril i Metodij i tehnite učenici spored muzikalnite i himnografskite svidetelstva [Die missionarische Tätigkeit der Hl. Brüder Kiril und Metodij und ihrer Schüler anhand der musikalischen und hymnographischen Quellen], S. 9-30; Svetlana Kujumdžieva, Sveti Joan Kukuzel [Der Heilige Joan Kukuzel], S. 46-57; Elena Tončeva, Bălgarski polielejni melodii i kăsnovisantijskite izvori ot XIV-XV vek [Die bulgarischen Polyeleos Melodien und die spätbyzantinischen Quellen aus dem 14-15. Jahrhundert], S. 58-90; Asen Atanasov, Muzikalnite răkopisi v Rilskija manastir [Die Musikhandschriften im Rila Kloster], S. 203-209; Stefan Hărkov, Cărkovnopevčeskite školi – središta na bălgarskoto cărkovno peene prez Văzraždaneto [Die Kirchengesangsschulen – Zentren des bulgarischen Kirchengesangs während der Wiedergeburt], S. 210-220; Kristina Japova, „Pesnopenija po vsenoštno bdenie" ot Dobri Hristov i idejata za podhodjaštata cărkovna muzika [„Gesänge zur Nachtwache" von Dobri Hristov und die Idee

Recht selten beschäftigen sich die Publikationen mit bulgarischer Kirchenmusik im westeuropäischen Kompositionsstil, obwohl diese in der Praxis inzwischen ebenso weit verbreitet ist wie die alte Art des orthodoxen Gesangs (Psaltike).

Volksmusik

Die Publikationen über Volksmusik, die von 1977-1991 fast ebenso zahlreich waren die wie Publikationen zur ernsten Musik, sind um etwa ein Drittel zurückgegangen. Somit kann von einer rückläufigen Tendenz im diesem Bereich gesprochen werden.

So gut wie alle Artikel bauen inhaltlich auf der in den ersten beiden Phasen geleisteten musikethnologischen Forschungsarbeit auf. Nur wenige Texte berichten über aktuelle empirische Befunde, so dass sich die Musikethnologie zusammen mit ihrem Objekt, der Volksmusik, mehr und mehr zu einer historischen Wissenschaft entwickelt. Dafür sprechen auch die zahlreichen Publikationen über verstorbene Musikethnologen und deren Forschungstätigkeiten.

Wenn die Existenz von alter, ehemals „authentischer Folklore" in neuzeitigen, szenischen und medialen Situation thematisiert wird, so geschieht dies meist im Kontext der historischen Entwicklung. Diese historischen Reflexionen über die Veränderungen im Umgang mit Volksmusik schließen Publikationen über den folkloristischen Professionalismus, die Gegenwartsfolklore der Laienkollektive und deren Präsentation auf Folklorefestivals ein. Die Fragen zur Veränderungen der Form von Folklore, deren Funktionen und Ästhetik führen unweigerlich zum Nachdenken über neuzeitige Folklore, mit der sich aber die Musikethnologen im Sinne der Popularmusikforschung (z. B. Čalga) nicht befassen.

Einige Texte beschäftigen sich mit den sozialen Funktionen von Volksmusik. Hierbei wird das Objektiv meist auf die nicht mehr existenten idealtypischen Bedingungen von Volksmusik im agrarischen Jahres- und Lebenskreis gerichtet. Theoretische Reflexionen ermöglichen die Formulierung eines Schemas für die konstatierten Idealtypen und die Analyse des Veränderungsprozesses durch den Vergleich.

Beispiel: Die Autorin Gorica Najdenova benutzt die von Bajburin entwickelte theoretische Grundlage.[658] Diese besagt, dass Bräuche nach dem Grad ihrer Ritualisierung klassifiziert werden können. Als Ritualisierung wird die Verpflichtung zu einem bestimmten stereotypen Verhalten definiert, dass auch Strafen nach sich zieht, wenn die Regeln durchbrochen werden. Es werden sechs Kategorien für Rituale aufgestellt und anhand von empirischen Beobachtungen in dem bulgarischen Dorf Kosičino durchgespielt.[659]

---

einer passenden Kirchenmusik], S. 231-249 und andere. Vgl. auch die Bibliographie über bulgarische Mediävistik (1994-2004) von A. Atanasov – 2007, S. 297-301.

658 Vgl. Bajburin – 1993.

659 Vgl. Najdenova – 1999, S. 115-119.

1. Kalenderbräuche: sie durchbrechen den Rhythmus des kollektiven Lebens
2. Unglücke: sie erfordern korrigierende Rituale, z. B. das Schmetterlingsritual bei Trockenheit oder Heilungsriten bei Krankheiten
3. Arbeitsrituale
4. Rituale des kollektiven Leben (Freizeit)
5. Rituale die den Tag strukturieren, z. B. der Wechsel zwischen Arbeit, Erholung, Essen
6. Reglementierung von Arbeit: geschlechts- und altersabhängige Zuordnungen, die durch Erziehung des Individuums ein bestimmtes Verhalten erwarten lassen.

Gelegentlich wird sogar die Genderfrage erwähnt. Beispielsweise besagen traditionelle Regeln, dass das Instrumentalspiel den Männern vorbehalten sei. Doch natürlich gibt es inzwischen Frauen, die sich nicht mehr an diese Regeln halten wollen. Selbstverständlich leiten sich hieraus Fragen zu neuen Funktionen und Kontexten von Volksmusik ab. Diese werden jedoch getrennt von den musikalischen Regeln behandelt, die ein Annehmen von Tradition und deren Reproduktion bzw. Fortsetzung z. B. beim Instrumentalspiel beinhalten.

Mit besonders viel Energie wird weiterhin die theoretische Aufarbeitung der Klassifikationsmöglichkeiten von Volksmusik betrieben. Die klassifikatorischen Denkschablonen werden aktualisiert, um das umfassende Feldforschungsmaterial aus vergangenen Zeiten zu systematisieren, Verbindungen zu suchen und Vergleiche zu ermöglichen.

Systematisieren, Umcodieren, Analysieren

Im Gegensatz zur 2. Phase, in der das Archiv vor allem als Zweitkörper der Wissenschaftler zu sehen war, mit dem und an dem sie permanent arbeiteten, ist nun von einer erneuten Trennung von Archivarbeit und wissenschaftlicher Arbeit am Institut auszugehen. Die Zielgruppe für das Archiv hat sich erweitert, und somit hat sich auch die Art der Archivarbeit verändert. Sie orientiert sich nun an einer breiteren Öffentlichkeit und versucht nicht mehr primär den Anforderungen und Forschungsinteressen der Mitarbeiter am Institut zu dienen.

Da seit 1990 keine Feldforschungsreisen mehr organisiert wurden und somit auch keine Eingänge von Volksmusik in das Archiv zu verzeichnen sind (ausgenommen die wenigen privaten Aufzeichnungen, die abgegeben wurden), konnten sich die Archivare anderen Aufgaben widmen. Die Quantität und Dynamik der Archivarbeit nahm auch dadurch ab, dass die Wissenschaftler nicht mehr verpflichtet sind, sich um die nachträgliche Analyse und Bearbeitung der bereits archivierten Materialien zu kümmern.[660] Die Archivare hatten von 1990 bis 1994

660 Jeder Wissenschaftler hatte während der sozialistischen Phase des Institutes bis zu 1200 Lieder pro Jahr zu transkribieren und Abschriften anzufertigen. Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik.

vornehmlich die Aufgabe, das vorhandene Archiv zu hüten, den am Institut angestellten Wissenschaftlern gewünschte Materialien zur Verfügung zu stellen und auf Anfragen von Außen zu reagieren.

Vorerst wurde es somit recht ruhig im Archiv, so dass die Archivare Anfang der 1990er Zeit hatten, einen Zusatzkatalog nach Funktionen (K2) anzulegen. Bei der Erstellung dieses Kataloges wurde die alte Methode der Zettelkästen benutzt. Dieser zusätzliche Zettelkasten verdoppelt die Verweise auf die Einheiten (Lieder, Tänze, Instrumentalstücke usw.), die aus der Zeit vor der Einführung von Aufnahmetechniken (ca. 1939), also nur in schriftlicher Form vorhanden sind, um sie einem alternativen Ordnungsprinzip folgend zu systematisieren. Die nach Funktion systematisierten Karteikarten verweisen nun auf die Zugehörigkeit der Liedeinheiten zum Agrar- und Lebenskreis. Sie sind nicht, wie in K1, nach den Aufnahmeorten organisiert. Daher werden durch K2 andere Suchmöglichkeiten angeboten als durch die Ortskartothek (K1). Für die Materialien bis 1939 wurde eine Suche nach Funktionen, beispielsweise nach Musik zu Weihnachts- oder Osterbräuchen, möglich.[661]

Erst seit 1995 hat sich die Arbeitsweise am Archiv und mit dem Archiv grundsätzlich verändert. Dies ist der Initiative von Ljubomir Kavaldžiev zu verdanken, der vorerst ohne direkte Zustimmung des Instituts, aber im Sinne der Aufgaben seiner Sektion „Informationssysteme der Musikkultur“ eine über das Internet zugängliche Multimediale Datenbank für die im Archiv gesammelte Volksmusik entwickelte.[662] Die technische Modernisierung der Kartotheken hat enorme Vorteile. Die Möglichkeiten der Datenbank werden durch die Qualität der computergestützten Suchmaschine und durch die eingetragenen Parameter der musikalischen Einheiten, die als Suchkriterium benutzt werden können, vorgegeben. Zu Fragen der Systematisierung und Klassifikation von Folklore bietet die Multimediale Datenbank jedoch keine Neuerungen an. Die in den vorangegangenen Jahrzehnten erarbeiteten Kategorien zur Klassifizierung von Volksmusik bleiben erhalten. Hauptsächlich werden die bereits im Text- und Phonoarchiv, bzw. in den Sammelbänden benutzten Informationen in die Online-Datenbank übernommen. Somit handelt es sich hierbei vor allem um eine neue, den Möglichkeiten der technischen Neuerungen entsprechende Form der Öffentlichkeitsarbeit.

Das zweite Qualitätsmerkmal der Multimedialen Datenbank ist von der Quantität der digitalisierten musikalischen Einheiten abhängig. Daher wurde die Bereitstellung und Bearbeitung von Archivmaterial für die Online-Datenbank zur vordringlichsten Aufgabe der Archivare. Der Zugang zu allen Archivteilen musste entsprechend der neuen Zielsetzung koordiniert werden, um das Auffinden der

661 Siehe 6.3 Informationssysteme des Auffindens.

662 Siehe Kap. 6.2.6 Multimediale Datenbank als Speichermedium und 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine.

zusammengehörigen Einheiten im jeweiligen Archivsektor zu ermöglichen. Die systematische Bearbeitung der Liedeinheiten umfasst nun deren Digitalisierung in Form der Eingabe aller bekannten Parameter in die Datenbank. Diese mit höchster Priorität versehene kollektive Institutsaufgabe erfordert die Zusammenarbeit der seit 1994 organisierten Abteilungen „Wissenschaftliche Dokumentation" und „ Musikkultur und Information".

Unter dem Projektnamen „Musiktheoretische Systematik der aktuellen Begriffe und Termini" arbeiten seit 2005 die vier Wissenschaftler der Abteilung „Musikkultur und Information" zusammen. Vielleicht ist es im Zuge dieses Projektes zu erwarten, dass die Multimediale Datenbank als theoretisches Instrumentarium für mehrdimensional strukturierte Organisationssysteme begriffen wird und daraus ableitend Systembildungen verfolgt werden können, die auch dem Vergleich bzw. der Differenzierung von Musik dienen.[663]

Derzeit herrscht eher die Situation vor, dass die auf die Online-Datenbank orientierte Interessenverschiebung des Archivs den Bereich der musikwissenschaftlichen Bearbeitungen und Analysen des Liedmaterials von der Archivarbeit abkoppelt. Die Arbeiten zur Erstellung musikadäquater Analysesysteme, zur Klassifikation von Liedern nach musiktheoretischen Parametern oder zur vergleichenden Melodieforschung, sind nicht mehr Ziel kollektiver archivarischer Bemühungen, sondern nur noch als Teil der individuellen Forschungsprogramme der Wissenschaftler zu finden.

Bestimmte Themengebiete, wie z. B. musiktheoretische Analysen oder vergleichende geographisch-historische Forschung, zählen weiterhin zu den grundlegenden Forschungsinteressen der Musikwissenschaft und -ethnologie in Bulgarien. Es herrscht aber sowohl in der Forschung als auch in der Lehre Nachholbedarf, was die Anwendung neuerer methodologischer Vorgehensweisen anbelangt. Beispielsweise sind durch Computer und diverse Programmpakete Vergleiche, Messungen und Analysen von empirischen Daten wesentlich einfacher geworden. Bereits seit den 60er Jahren wurde die computergestützte Musiktheorie als ein umfangreicher Problembereich vorangetrieben. Bei der Übertragung von Musik in eine computergerechte Form wurde seit den 1970er Jahren von Seiten des bulgarischen Instituts mit verschiedenen Kodesystemen experimentiert (z. B. Lochkarten).[664] Umso erstaunlicher ist es, dass sich derzeit niemand für die modernen technischen Methoden der Analyse zu interessieren scheint, denn alle zur Musikanalyse erschienenen Publikationen basieren auf den alt bewährten Methoden, die auf individuellen Hörstrategien aufbauen. Über die Gründe der verzögerten Anwendung von Technik zur Musikanalyse kann an dieser Stelle nur spekuliert werden.

663 Siehe Kap. 5.2 Klassifikationssysteme „authentischer" Musik.

664 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren, Systematisierung des Forschungsmaterials für das Archiv.

Vielleicht sind sie in der schlechten finanziellen Ausstattung des Instituts zu suchen oder vielleicht handelt es sich auch um ein Generationsproblem der angestellten Mitarbeiter. Musiktheoretische Arbeiten bleiben weiterhin Handarbeit und werden außerhalb des sehr kleinen Kreises von Spezialisten nicht beachtet. Der praktische Teil der Musiktheorie wäre vor allem innerhalb der speziell musikpädagogisch orientierten Herangehensweise zu suchen. Aber Musiktheorie wird immer noch durch umfangreiche schriftliche und historische Regelwerke abgedeckt und zeichnet sich gerade in der Praxis (vor allem bei Volksmusik) durch ihre Inkompatibilität mit Hör- und Lernstrategien aus. Hieraus resultiert auch die Kluft zwischen den wissenschaftlichen Institutionen der BAN und den praxisorientierten Ausbildungsstätten wie z. B. den Musik(hoch)schulen, deren Absolventen, Doktoranden und Pädagogen.

Derzeit fehlen allerdings auch noch die Voraussetzung für die Aufarbeitung der archivierten Musik im Computer, denn hierzu müssten die Liedeinheiten in umcodierter, somit digitaler Form zugänglich sein.[665] Solange diese Voraussetzung nicht gegeben ist, bleibt auch ein neuer Umgang mit den im Archiv vorhandenen Musikmaterialien unmöglich. Erst die Zukunft wird also zeigen, ob auf der Grundlage des im Archiv vorhandenen Materials alternative und experimentelle Möglichkeiten der Analyse angewendet werden können, wie beispielsweise die Klanganalyse durch den Computer oder Analyseformen, die nicht auf dem Notentext, sondern auf alternativen Darstellungen basieren. Auch Analysen, die direkt auf das reale Klanggefüge Bezug nehmen, wären denkbar:

> *„Sie bieten die Möglichkeit, vorerst ein physikalisches und psychoakustisches, nachträglich ein musiktheoretisch definierbares und auf das Musiksystem bezogenes Bild von der aktuellen Musik zu erstellen.“*[666]

Speicherung und Nutzung „authentischer Musik“

Vorerst kann die Multimediale Datenbank des musikfolkloristischen Archivs lediglich als Ergänzung zum eigentlichen Musikfolkloristischen Archiv verstanden werden. Im Stammarchiv werden auch heute noch die traditionellen Speicherorte für Volksmusik beibehalten. Es wird auf Papier, Tonträgern und Film gespeichert, es werden Zettelkästen benutzt und die Volksliedsammlungen werden weiterhin in Buchform veröffentlicht. Die neuen Formate für die Speicherung ergeben sich durch die Benutzung von digitalen Medien. Neu ist der Platz der Lagerung dieser digitalen Daten auf CDs und Servern. Auf diesen Speichermedien werden die Daten aus den traditionellen Speicherorten jedoch lediglich umcodiert und dadurch

665 Zugänglich sind jedoch nur die in der Online-Datenbank zitierten kurzen Beispiele, die Anfänge der Lieder.

666 Elschekova – 1995, S. 163, Vgl. auch Elschek & Schneider – 1994.

reproduziert. Das Archiv bleibt weiterhin als begehbarer Raum mit seinen Zettelkästen, Tonbändern, Dokumenten und Archivaren existent, auch wenn es nun noch umständlicher zu erreichen ist. Seine Bedeutung und Relevanz rückt jedoch in die Ferne, denn das Internet entspricht sowohl den Bedürfnissen der neuen Generation von Wissenschaftlern als auch der interessierten bulgarischen Öffentlichkeit (Musiker, Produzenten, Lehrer usw.) und der internationalen Interessenten wesentlich besser. Daher nimmt in der Öffentlichkeit die Relevanz des Online-Archivs im Vergleich zum Stammarchiv im Musikinstitut immer weiter zu. Das Stammarchiv, aus dem die Online-Datenbank ausschließlich gespeist wird, verliert an Bedeutung, wofür auch seine 2009 stattgefundene Auslagerung aus dem Musikinstitut spricht.

> *„Die Flüchtigkeit der neuen Archive, ihre immer kürzere Halbwertzeit ist ihr Geschick, ihr Fluch und ihre Chance. Eine positive Antwort darauf wäre es, sie buchstäblich zur Sendung zu machen, online zugänglich"*[667]

Die bulgarischen Musikwissenschaftler haben durch die Veröffentlichung ihres Musikfolkloristischen Archivs innerhalb der über das Internet verfügbaren Multimedialen Datenbank einen enormen Schritt gewagt. Die derzeit online verfügbare Version des bulgarischen Musikinstituts ist sowohl ein Zugeständnis als auch ein Geschenk an die Öffentlichkeit, wie sie weltweit nur wenige Archive und Institutionen vorzuweisen haben! Dennoch bleibt die Multimediale Datenbank vornehmlich ein moderner Zettelkasten – eine erweiterte Suchmaske – die lediglich auf einen Teil der im Stammarchiv befindlichen „authentischen Musiken" verweist. Theoretisch könnte dies leicht geändert werden: Der Multimedialen Datenbank als Suchkatalog könnte – ohne viel Mehraufwand – eine digitale Variante des Musikfolkloristischen Archivs zur Seite gestellt werden. Es herrschen paradiesische Zeiten für Datenbanken. Die lokale Präsenz der Wissenschaftler im Archiv und ihre Zugehörigkeit zum Institut könnten in Zukunft unnötig werden. Viele wissenschaftliche Fragestellungen, die bisher nur in enger Zusammenarbeit mit dem Archiv bzw. der am Institut arbeitenden Wissenschaftler möglich sind, könnten theoretisch (in Abhängigkeit von den Zugangsbedingungen zu den digitalen Datensätzen) überall bearbeitet werden. Die Voraussetzungen hierfür sind, dass das Material digitalisiert, in sichere Speicher eingespeist und permanent technisch aktualisiert wird. Es braucht eine effiziente Suchmaschine, die entsprechend der Suchkriterien im Archiv zu programmieren wäre. Dieser Öffnung stehen jedoch einige Schwierigkeiten im Wege: Ein Problem ist finanzieller Natur. Um die Sammlungen einzuspeisen zu können, fehlt es an Geldmitteln für Technik und Arbeitszeit; und ebenso an Spezialistenwissen, um in Zusammenarbeit mit den Programmierern eine bessere Suchmaschine zu erstellen.[668] Das wohl massivere Problem ergibt sich aber

667 Ernst – 2005, S. 35.

668 Siehe Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine.

durch die Frage, ob eine Institution, wie das hier beschriebene Archiv, und letztendlich auch die einzelnen Wissenschaftler bereit sind, ihr über Jahrzehnte gesammeltes Material „der Welt“ zur Verfügung zu stellen. Die „Vorbilder“ aus dem Ausland verweisen perspektivisch eher auf eine fortschreitende Marginalisierung der durch die Musikarchive behüteten „Authentizität“:

> *„Archive sind Entsorgungsorte, das sind Gräber, das sind Stellen, wo gewisse Leute, die eine Art Kultur-Nekrophilie nicht von sich weisen können, eine Heimat finden, in der sie Dinge tun können, die von der Öffentlichkeit im Wesentlichen nicht zur Kenntnis genommen werden. Das ist Bestandteil der Konstruktion eines Archivs. Und das führt zu einer Mentalität, die z. B. auch die Inhalte eines Archivs tendenziell vor der Öffentlichkeit verschließen möchte. Das passiert vermutlich gar nicht irgendwie bösartig nach dem Motto: „Du kommst hier nicht rein!“. Aber Öffnungszeiten und ähnliches sind wirkungsvoll genug. Das ist jetzt gar nicht vorwurfsvoll gemeint. Archivare sind bestimmt liebe, freundliche Menschen, die aber an dem, was sie sammeln und worauf sie sitzen, eine Inhaberfreude haben, die sich auch davon nährt, dass kein anderer daran kommt. Und das belässt man so.*
>
> *Wir haben die ganz interessante Situation, dass es durch die elektronischen Vervielfältigungsmöglichkeiten im Internet im Prinzip möglich wäre, vor allem Musikstücke, die in Archiven lagern, allgemein zugänglich zu machen. ... Die Kunden könnten einfach selber suchen, alles durchgucken und auch mal reinhören ... ein Traum könnte in Erfüllung gehen: Das Archiv hat die Möglichkeit, den Leuten, die das Archiv schließlich finanzieren, das zurückzugeben, was ihnen mehr oder weniger sowieso gehört; dem Volk das zur Verfügung zu stellen, was seine Geschichte und Tradition ausmacht. Aber: das findet nicht statt! Und die Frage ist an dieser Stelle wie an so vielen anderen: wieso eigentlich nicht? Warum wollen die Leute nicht gefunden werden, die eigentlich Interesse daran haben müssten, dass sie endlich entdeckt werden? Mit ihren ganzen Kenntnissen, mit ihrer Großartigkeit, mit ihrem Beharrungsvermögen und ihrem großen Stolz darauf, dass sie sagen können: „und ich habe hier die Wachswalze sowieso“, bleiben sie verborgen. Sie hätten die Möglichkeit, sich irgendwie einzubringen. Aus der Begegnung mit den Archivschätzen könnte zum Beispiel so etwas wie ein Publikum wachsen. Es könnte Leute geben, die was gefunden haben, in diesem Riesenberg von Musik, den man dann durchstöbern könnte und die irgendetwas damit täten ... Der Rundfunk hat die Öffnung des Archivs als Aufgabe leider auch völlig vernachlässigt. Es gäbe in diesen modernen Zeiten vielleicht die Möglichkeit, das Musikarchiv zu popularisieren – aber die Leute, die diese Möglichkeit nutzen könnten, wollen es in Wirklichkeit nicht. Das Archiv bleibt dieses abgeschlossene Ding und damit ist sein Inhalt für die Rundfunkleute nicht erreichbar.“*[669]

669 Zitiert aus: D. Popova – 2010, S. 81f. Johannes Theurer ist Mitbegründer von Radio Multikulti: http://www.multikulti.de/team/mitarbeiter/johannes_theurer.html. Letzter Zugriff: 17.12.2009.

Ist das bulgarische Institut tatsächlich bereit, auf die Anfragen von außen zu antworten, indem es sein Material zur Verfügung stellt? Der kostenfreie Zugang zu „authentischer bulgarischer Musik“ wird innerhalb der Multimedialen Datenbank derzeit eher künstlich begrenzt. Beispielsweise indem nicht die ganzen Lieder, sondern nur sehr kurze Aufnahmen als Audiobeispiel zur Verfügung gestellt werden; oder indem die Systematik der Datenbank so komplex und mehrdeutig ist, dass lediglich Spezialisten in der Lage sind, damit zu arbeiten.

Wofür interessieren sich institutsfremde Konsumenten? Wie sollen die Urheberschaften der Singenden und Spielenden, aber auch der Feldforscher geschützt werden?

Zentrale Fragen zu den Urheber- und Verwertungsrechten der gesammelten und im Archiv vorhandenen Materialien sind noch nicht geklärt. Die Verwaltungspraxis regelt lediglich den Zugang, nicht jedoch die Urheber- und Verwertungsrechte. Die daraus entstehenden Probleme beziehen sich auf die konkrete Anwendung des Materials: wenn Lieder beispielsweise in den Medien ausgestrahlt oder wenn sie von institutsfremden Wissenschaftlern für ihre Arbeit benutzt werden sollen. Selbst die Rechte zum Publizieren von Archivalien sind nicht eindeutig geregelt. In der Praxis kann beim Institut die Benutzung bzw. öffentliche Verbreitung von Archivmaterialien angefragt werden. Die Antwort, die ich auf meine Anfrage bekam, war mündlich und lautete in etwa: „Mach es einfach, es wird sich schon niemand darüber aufregen.“ Die fehlende rechtliche Klarheit führt zur Unsicherheit beim Umgang mit den Archivalien. Daher sind die am Institut angestellten Entscheidungsträger eher nicht bereit, offizielle Genehmigungen für die Veröffentlichung oder Herausgabe ihrer archivalischen Schätze auszustellen. Zu erwarten ist, dass institutsfremde Interessenten eher auf die öffentliche Präsentation der zum Musikfolkloristischen Archiv der BAN gehörenden Materialien verzichten werden.

Solange das Material hauptsächlich nur dem relativ kleinen Kreis von Institutsangestellten zur Verfügung stand und solange im Sinne der sozialistischen Denkweise sowieso Alles Allen gehörte – erst Recht wenn es um Volksmusik ging – hatten diese Fragen nicht die Brisanz, die ihnen heute gebührt. Die Angst, dass irgendjemand mit dem, was durch die Wissenschaftler des Instituts und des Archivs erarbeitet wurde, Geschäfte machen könnte, um sich persönlich zu bereichern, ist sehr real und sicherlich kein Hirngespinst.[670]

Auch die Zeit seit 1989 wird von den musikwissenschaftlichen Bemühungen bestimmt, das bisher Gesammelte zu erhalten und es auf verschiedene Weise zu

---

Er arbeitet derzeit am EU-geförderten Projekt DISMARC: „Discovering music archives“ http://www.dismarc.org. Letzter Zugriff: 17.10.2012.

670 Siehe Kap. 6.2.5 Schallplattenarchiv, Bulgarisches Sprichwort: Mit fremdem Brot eine Gedenkfeier machen [S čužda pita pomen pravi].

erforschen und zu kontextualisieren. Musik, vor allem die im Archiv gesammelte Volksmusik, gilt nach wie vor als geistiger Wert, als historisches Erbe mit nationaler Bedeutung und auch als Kunst. Die Nutzungsmöglichkeiten des Archivs werden gerade im Hinblick auf die Öffentlichkeitsarbeit erneuert. Vor allem verspricht die Nutzung zeitgemäßer Medien neue Horizonte. Die Bemühungen des Institutes und des Archivs zur Verbesserung der Öffentlichkeitsarbeit sind anhand der immer besser werdenden Präsenz des Instituts und der einzelnen Wissenschaftler im neuen Medium Internet erkennbar.[671] So hat sich die Wahrnehmung des Archivs in der Öffentlichkeit durch die Massenwirksamkeit der seit 1995 im Internet verfügbaren Multimedialen Datenbank enorm verbessert.[672] Welche Veränderungen dem Archiv für „bulgarische authentische Musik" und seiner Online-Datenbank in Zukunft bevorstehen, wird mit Sicherheit keine Entscheidung sein, die ausschließlich durch die Wissenschaftler, das Institut oder die Akademie der Wissenschaften gefällt wird. Die kulturpolitische Ideologie des Staates wird dabei einen starken Einfluss nehmen.

671 http://www.artstudies.bg. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

672 http://www.musicart.imbm.bas.bg. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

5 Musikwissenschaftliche Kriterien für „Authentizität“

Die musikwissenschaftlichen Kriterien für „Authentizität“ beziehen sich auf die innermusikalische Ebene und auf die Aufführungspraxis, die im Zusammenhang mit dem musikalischen Kontext steht.

Alle Kriterien sind regional, mitunter sogar lokal definiert. Die Kriterien können jedoch auch in vergleichender Weise als überregional klassifiziert werden. Die Methodologie der Wissenschaftler tendiert sogar zur Formulierung allgemeiner musikalischer Regeln, aus denen das jeweils „Authentische“ als Besonderheit der bu lgarischen Folklore extrahiert wird.[673] Wie auch in der „deutschen Volksmusik“ sind die bulgarischen regionalen Besonderheiten der Musikstile scharf ausgeprägt.[674] Die kleinste Klassifikationseinheit bleibt natürlich das Lokale, der einzelne geographische Ort.

Um die Kriterien „authentischer Musiken“ so komplex wie möglich beschreiben zu können, erstellen die Wissenschaftler Materialsammlungen. Viele der Merkmale, die als Kennzeichen der verschiedenen Regionen genannt werden können, entstammen Untersuchungen, die bereits Jahre und Jahrzehnte zurückliegen, weil sie auf Archivdaten beruhen. Einige der spezifischen Merkmale können gegenwärtig nur noch als Beispiele einer vergangenen Zeit betrachtet werden. Dennoch gelten gerade diese verschwindenden Kriterien als Nachweis für „Authentizität“. Die nächste Etappe der Definition von Authentizitätskriterien basiert somit auf der vergleichenden Forschung zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

Trotz des großen, meist über mehrere Jahre andauernden Arbeitsaufwands, schließen sich dem Zusammentragen der bereits gesammelten, archivierten, theoretisch bearbeiteten und publizierten Merkmale erneut aktualisierende Untersuchungen zur Datenerhebung an. Dadurch können Vorkommnisse der als „authentisch“ extrahierten Parameter geprüft und mit den gegenwärtigen Gegebenheiten verglichen werden.[675]

Unter der Klassifikation der musikalischen Gattung „authentisch“ fächert sich ein umfangreiches System von stilistischen Merkmalen auf. Die so entstehende Komplexität von informationellen Kopplungen wird durch die Einführung von Ordnungssystemen verringert. Daraus entstehen Kategorien, die auf einer abstrakten Ebene mit Oberbegriffen arbeiten und Wechselbeziehungen eingehen. Das Untersuchen der Wechselbeziehungen erfordert einen weiteren Abstraktionsprozess.[676]

---

673 Vgl. T. Todorov – 1974, S. 13f.

674 Beispielsweise unterscheidet sich die Musik der Bayern markant von den Liedern der Mecklenburger.

675 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen.

676 Vgl. Kaden – 1984, S. 93ff.

Ein Ergebnis ist die Aufteilung des Landes in Regionen, die zum Teil der wissenschaftlich motivierten Komplexitätsreduktion dient. Außerdem berufen sich die Musikwissenschaftler auf andere Forschungsbereiche, die anhand anderer nichtmusikalischer Parameter bereits eine Einteilung des Landes in Regionen vollzogen haben. In Analogie zur Sprachwissenschaft wurde hierfür der Terminus „Dialekt“ eingeführt.

5.1 Spezifische Merkmale für „Authentizität“

Auf Grund der umfangreichen Materie kommt es innerhalb der bulgarischen Musikwissenschaft zu einer Spezifizierung dieser Forschung unter der Bezeichnung „Musikfolkloristische Dialektologie“. Darunter fallen zahlreiche regionale und sehr detaillierte Einzelstudien. Als Zusammenfassung gilt das Buch von Elena Stoin: „Muzikalnofolklorni dialekti v Bălgarija“ [Musikfolkloristische Dialekte in Bulgarien], Sofia 1981.[677]

Jeder musikalische Stil wird durch die Gesamtheit der für ihn spezifischen Merkmale bestimmt. Einige der Merkmale können aber auch mehrere musikfolkloristische Regionen charakterisieren. Je nachdem für wie markant die Unterschiede gehalten werden, leiten sich hieraus die Zugehörigkeit bzw. die Abgrenzung einer Musikregion ab. Das Resultat dieser Herangehensweise ist eine Auflistung von Kriterien für „Authentizität“, wobei die Unterscheidungsmerkmale und deren Verkettungen hervorgehoben werden.

Auf der innermusikalischen Ebene werden die musikalischen Formen und Strukturen, die Melodien, einschließlich melodischer Typenbildungen, Metrorhythmen, Ornamentik, Intonationen, Tonskalen, charakteristischer Modi, Ambitus und Kadenzen sowie die Stimmverteilungen untersucht, beschrieben und methodisch strukturiert.

In der Aufführungspraxis geht es um den Stil, um die Tonerzeugung – also die Art der Klangbildung, das Timbre – die Instrumente (Bau- und Spielweise), individuelle musikalische Äußerungen und Gruppenaktivitäten, um Variabilität und Improvisationspraxis.

Die musikalischen Kontexte beschreiben die Möglichkeiten und Motivationen zum Musizieren und vergleichen diese mit den Inhalten der Lieder und deren Anbindung an Alltags- und Festtagsrituale. Sie schließen auch Fragen zur Vermittlung musikalischer Kompetenzen ein.

Auf diesem Gebiet werden meist vorgefertigte Verallgemeinerungen von „Authentizitätskriterien“ abgefragt. Das betrifft beispielsweise die Form der Lehr- und Lernprozesse und deren Alternativen. Dabei gilt die mündliche Überlieferung (Oralität) über Generationen der Familie und der lokalen Gemeinschaft als „authentisch“, im

677 E. Stoin – 1981.

Gegensatz zur Vermittlung von Musik über professionelle Pädagogen und Ortsfremde. „Authentizität“ definierende Verallgemeinerungen werden auch im Rollenverhalten, beispielsweise bei Genderfragen, vorausgesetzt und bestätigt.

Die Variabilität gilt als weiteres „Authentizitätskriterium“. Die Fähigkeit des Umsingens und die Improvisationsbereitschaft hängen sowohl von dem persönlichen Weg der Aneignung als auch von dem aktuellen ideologischen Verständnis für „authentische Musik“ ab. Beides hinterlässt seine Spuren auf der innermusikalischen Ebene und innerhalb der Aufführungspraxis. Auch Faktoren wie individueller Geschmack, musikalische und poetische Fähigkeiten sind von Bedeutung. Die Variantenbildung eines Liedes kann sich auf Veränderungen innerhalb der Ornamentik oder einzelner Textpassagen, wie beispielsweise das Austauschen von Namen, beschränken.

> Beispielsweise erzählte der Sänger Vičo Bonev von einem Lied, welches er von einem anderen Sänger gelernt hat: „Das Lied ist seins, aber die Verzierungen sind von mir. Darin liegt die Kunst: Ein Lied, wenn du es nicht ausschmücken kannst, wieviel ist es dann wert?“[678]

Variantenbildung kann aber auch so weit gehen, dass die gesamte Melodie, der Metrorhythmus und die Funktion eines Liedes verändert werden.[679] Solche Transformationsprozesse treten häufiger auf, wenn die Lieder einer bestimmten funktionalen Gattung nicht mehr produktiv sind und in eine andere übertragen werden. Viele der rituellen Lieder, die mit konkreten Bräuchen zusammenhängen, aber auch mythische und religiöse Lieder oder Beschwörungsformeln gelten als unproduktive Gattungen.[680]

Gerade die Merkmale, die alle drei Blickrichtungen (innermusikalische Ebene, Aufführungspraxis, musikalische Kontexte) verbinden, erweisen sich als überregionale Rahmenbedingungen für „Authentizität“. Dabei bleibt das Verständnis von „authentischer Musik“ als ein Teilgebiet einer ganzheitlichen Folklore grundlegend für die Arbeit der bulgarischen Musikethnologen. In diesem Sinne werden die innermusikalischen Kriterien für „Authentizität“ fast immer in Zusammenhang mit der Aufführungspraxis und den kontextbezogenen Gesetzmäßigkeiten beschrieben.[681] Innerhalb der Vielzahl und Vielfalt der Forschung auf diesem Gebiet wird mal das eine und mal das andere Kriterium und diese oder jene Beziehungsrelation in den Vordergrund gestellt.

---

678 Zit. nach Dinekov – 1980, S. 263f.

679 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Improvisation als Kompo-sition und Improvisation als Gedächtnispraxis.

680 Beispielsweise können Lieder, bzw. Liedtexte die „auf dem Weg“ [na vărveška] gesungen wurden, nun die Funktion von Tanzliedern, die in den Spinnstuben [na sedjanka] gesungen werden, annehmen.

681 Vgl. T. Todorov – 1974, S. 5f., S. 11 Rituale, 12f. Gesetzmäßigkeiten.

Eine übergreifende hierarchische Struktur der „Authentizitätskriterien“ ist nicht zu erkennen. Es wäre dennoch hypothetisch denkbar, die Ordnungsprinzipien des Archivs und der Datenbank nicht als Komplexitätsreduktion, sondern als Hierarchie von „Authentizitätskriterien“ zu verstehen, die sich aus der kollektiven Arbeit der einzelnen Wissenschaftler ergibt.[682]

Musikfolkloristische Dialektologie

Die territoriale Verbreitung verschiedener musikalischer Merkmale ermöglicht den übergreifenden Vergleich größerer geographischer Gebiete. Die meisten musikethnologischen Publikationen gehen von der Aufteilung Bulgariens in mindestens sechs Musikregionen aus.[683] Obwohl die detaillierte Abgrenzung weiterer musikalischer Regionen möglich und sinnvoll ist, geht es vorerst darum, eine Übersicht zu schaffen, die in ihrer Komplexität leichter zu bewältigen ist.[684]

1. Nord-Bulgarien
   1a. Nordwest
   1b. Nordmittel
   1c. Nordost
2. Dobrudža (Ost-Nordost)
3. Šopengebiet (Mitte-West)
   3a. Sredna-Gora (Mitte-Nord, Ihtimansko)
4. Pirin-Mazedonien (Südwest)
5. Rhodopen (Süd)
   5a. Velingrad (zwischen Rhodopen, Pirin und Thrakien)
6. Thrakien (Mitte)
   6a. Pazardžik
   6b. Südost Thrakien (Untergebirge und Mittelgebirge)
   6c. Strandža (Südost)

Jede Region hat ihre charakteristischen Merkmale, die sich anhand der Analyse der musikalischen Parameter von Volksliedern, -musikinstrumenten, -tänzen und -bräuchen usw. feststellen lassen. Die Merkmale, die als ein Komplex stilistischer Besonderheiten zu betrachten sind, wurden als „relevant“ festgelegt, damit die Hauptformen der Arbeitsweise der Musikethnologie – die vergleichende Methode –

682 Siehe Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine (als Beispiel).

683 Vgl. Buchanan – 2001, S. 570 und Rice – 1994, S. 17.

684 Im Vergleich zu den im Ausland publizierten Angaben zu den sechs Musikregionen finden sich in diversen bulgarischen Veröffentlichungen meist feinere Unterteilungen. Beispielsweise gehen die Multimediale Datenbank des Musikarchivs der BAN und Lidija Litova-Nikolova von elf Musikregionen aus. Diese stimmen aber geographisch nicht überein. Siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen, 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine. Vgl. Litova-Nikolova – 2000, S. 3.

greifen kann. Der Vergleich aller Klassifikationsmerkmale in den einzelnen Regionen ermöglicht es sowohl Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten der „authentischen“ regionalen Stile festzustellen.

Innerhalb einer sich selbst ernst nehmenden Dialektologie, die ihrer Forschungsmethode treu bleibt und ihre definierten relevanten Merkmalskomponenten beibehält, können selbst einzelne Orte (ein Dorf oder eine Stadt) zu einer selbständigen Musikregion erklärt werden, so dass in den Grenzen einer größeren Region kleinere Regionen mit einigen spezifisch sich von dem Umkreis unterscheidenden Merkmalen festzustellen sind.[685] Durch Migration und intensive Kontakte kommen Ähnlichkeiten zwischen bestimmten Musikdialekten entfernter Regionen zustande.[686] An den Grenzzonen entstehen häufig interessante hybride Dialekte, die typische Merkmale zweier Regionen in sich tragen. Sie werden Übergangsdialekte [prehodni dialekti] genannt.[687]

Mit der Erkenntnis, dass die Volkslieder aller Regionen annähernd die gleichen Funktionen erfüllen, endet das zusammenfassende Standardwerk der Dialektologie von Elena Stoin.[688]

> Die „authentischen“ Volkslieder begleiten bestimmte Alltags- und Festtagshandlungen der Menschen (z. B. Arbeitsformen wie die Getreideernte oder Hausarbeiten, Hochzeiten, Sonntage u.a.). In ganz Bulgarien ist es traditionell üblich, dass an einer Festtagstafel Lieder gesungen werden. Diese Lieder werden „pesni na trapeza“ oder „na masa“ [Tafellieder] genannt. Der Tanz (Horo) ist eine sehr beliebte Freizeitbeschäftigung in Bulgarien, ein Massenphänomen. Lieder zum Horo gibt es aus jeder Region. Sie stehen vorwiegend im zweizeitigen Metrum und werden im Reigen getanzt. Aber auch die Răčenica im 7/8 Takt, bei der jede(r) alleine tanzt, ist sehr beliebt. Unregelmäßige Rhythmen sind in jeder Region vorzufinden. In einigen Regionen (z. B. Pirin) sind sie jedoch häufiger und vielfältiger als in anderen (z. B. Rhodopen).[689] Auch in Bezug auf die Inhalte der Lieder, finden sich gemeinsame poetische Motive für das ganze Land. Sie wurden als Zeichen für die gleiche Lebensweise und das gemeinsame Weltbild einschließlich der Glaubensvorstellungen gedeutet.[690]

---

685 So z. B. die Region Pazardžik (6a), Velingrad (5a) oder Nedelino. Nedelino ist ein Dorf im Rhodopengebirge, das durch seine einmalige Mehrstimmigkeit, die untypisch für die Rhodopen ist, bekannt geworden ist. Laut N. Kaufman ist dies ein Phänomen der Migration. Vgl. N. Kaufman – 1960, S. 197-198.

686 Beispielsweise weist der Musikdialekt der Dobrudža wegen der großen Anzahl von Übersiedlern aus der thrakischen Region eine Reihe von Ähnlichkeiten mit dem thrakischen Musikdialekt auf.

687 In dem Dorf Brestnik, das im thrakischen Tal am Fuß des Rhodopengebirges liegt, habe ich einige Lieder aufgezeichnet, die spezifische musikalische Merkmale der Rhodopen und der thrakischen Region aufweisen. Feldforschung: in Brestnik, 01.09.04.

688 Vgl. E. Stoin – 1981, S. 374.

689 Siehe Kap. 5) Metrorhythmen.

690 Vgl. E. Stoin – 1981, S. 7f.

urch die Definition von überregionalen Gemeinsamkeiten anhand der kontextuellen Anbindungen und der Inhalte „authentischer Musik“ geraten diese innerhalb der Methodologie der Dialektologie auf eine hierarchisch höhere Position. Es müsste sich die Schlussfolgerung anschließen, dass sobald die traditionelle Funktion von „authentischer Musik“ durch Veränderungen im Kontext aufgehoben ist, auch keine „Authentizität“ mehr vorhanden ist. Doch genau das Gegenteil ist der Fall. Die Kontexte werden als historische Reflexion verbal von den Informanten abgefragt oder anhand der anderen musikalischen Klassifikationsparameter direkt durch die Wissenschaftler bestimmt, um das musikalische Material als Datensatz zuordnen und untersuchen zu können.

Die hier als Merkmale für „Authentizität“ verstandenen Parameter verweisen daher auf einen Formalismus, der „authentische Musik“ als historische Gattung definiert und dadurch auf das System der Klassifikation von Volksliedern verweist.

Das System der Klassifikation von Volksmusik im Sinne der „musikfolkloristischen Dialektologie“ wird in allen publizierten Sammelbänden angewendet. Die Herausgeber haben sich explizit bemüht, ein möglichst umfassendes Bild der Musikfolklore der jeweiligen Region abzubilden. Daher werden einige Unterregionen, die sehr spezielle selbständige musikalische Formen aufweisen, aus den Sammelbänden ausgespart und wie eigenständige Regionen behandelt.[691] In den Sammelbänden, welche jeweils die Musikfolklore einer Region enthalten, werden diese Ausnahmen meist nur im Vorwort erwähnt. Die Sammlungen sind so zusammengestellt, dass sie versuchen die in der jeweiligen Region vorherrschen Merkmale für „Authentizität“ abzubilden.[692] Daher können die Sammelbände ein hilfreiches Instrument sein, um die wissenschaftliche Setzung und Gewichtung von „Authentizitätsmerkmalen“ zu beobachten.

Merkmale

Im Sinne und zur Illustration der musikfolkloristischen Dialektologie sollen nun typische Merkmale „authentischer Musik“ konkret benannt werden. Üblicherweise werden die Regionen genannt und anschließend anhand der typischen Merkmale beschrieben. Viele Klassifikationsmerkmale stimmen dabei mit den schon beschriebenen Merkmalen für andere Regionen überein. Je ausführlicher eine Dialektologie ist, desto schwieriger ist sie daher auch zu lesen, da sie – neben vielen Wiederholungen – hauptsächlich die Ausnahmen auflistet.[693] Im Folgenden sollen daher

691 Das gilt z. B. für die Stadt und die Umgebung von Velingrad, für das Dorf Nedelino, und für die Umgebungen von Madan und Ivajlovgrad, wo im thrakischen Stil gesungen wird.

692 Vgl. Kaufman & Manolov – 1994, Bd. 2, S. 8.

693 Ausführliche Aussagen zu den musikfolkloristischen Dialekten sind zu finden in: E. Stoin – 1981, Litova-Nikolova – 2000, S. 9-91, Rice – 2004, S. 28-45. Doch vor allem sind in jedem spezialisierten Sammelband für Volkslieder, der sich detailliert mit jeweils einer Region auseinandersetzt Einleitungstexte und vor allem die Beispiele zu finden, welche sich mit den musikalischen

zwölf extrahierte Merkmale, welche nach Auffassung der bulgarischen Musikethnologen zur Beschreibung einer musikfolkloristischen Region berücksichtigt werden müssen, im Vordergrund stehen. Die Merkmale korrelieren miteinander, so dass ihre Reihenfolge nicht als Hierarchie, sondern als häufig anzutreffendes Beispiel und Beschreibungsmodell verstanden werden sollte:

1. Bräuche und Rituale
2. Liedgattungen
3. Volksmusikinstrumente
4. Volkstänze und Spiele
5. Metrorhythmen
6. Struktur und Form
   6.a. Poetische Metrik
7. Klangmilieu
8. Stimmgebung – Klangfarbenskalen
9. Melodische Stereotypen, charakteristische Modi, Ambitus, Kadenzen, Intonationen
10. Ornamentik
11. Textinhalte
12. Sprachliche Dialekte

Die regionalen Besonderheiten werden in der nun folgenden Beschreibung lediglich als Beispiele erwähnt, denn keine der Regionen soll und kann hier umfassend beschrieben werden!

Dennoch wird die Region „Rhodopen“, mit der ich mich während meiner Feldforschung am besten vertraut machen konnte, im Vordergrund stehen. Jede dialektologische Auseinandersetzung fängt mit einleitenden Worten zu der Region an, in der bereits die wichtigsten Besonderheiten erwähnt werden. So soll es auch hier im Beispiel geschehen.

Einleitende Worte zu einer Region: Das Rhodopengebirge und seine Folklore

Eine Region Bulgariens, die Rhodopen, die nach dem gleichnamigen Gebirgszug benannt ist, soll nun genauer vorgestellt werden. Auch das Dorf Dobralăk, in dem die „intensive research“ durchgeführt wurde, liegt in den Rhodopen und weist typische musikdialektische Merkmale dieser Region auf.[694]

Die Rhodopen waren und sind zum Teil bis heute eine schwierig zu erschließende Gebirgslandschaft. Auf Grund der Abgeschiedenheit und der kaum vorhandenen Infrastruktur gab es hier in der Vergangenheit nur wenige Einflüsse

Spezifika einer Region auseinandersetzen. Weitere Studien sind in den Sammelbänden (SbNU) auffindbar: Vgl. SbNU, Bd. 39, 1934. Darin sind drei Studien von Vasil Stoin, Rajna Kacarova und Angel Bukoreštliev zur Region Rhodopen publiziert. Aufschlussreich sind ebenso die Berichte zu den regionalen Expeditionen und natürlich existieren zahlreiche Einzelstudien.

694 Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk.

von außen. Die Menschen lebten ihre patriarchale Lebensweise und hielten ihre Traditionen und Rituale ein. Bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts waren die Dorfbewohner gezwungen, ohne jegliche Hilfsmittel der modernen Welt auszukommen. Die Infrastruktur der vielen kleinen Dörfer bestand hauptsächlich aus Waldwegen und einem Postboten. Diese isolierte Lebensweise hat dazu beigetragen, dass sich die folkloristischen Traditionen hier gut erhalten konnten. Nur in den Randgebieten sind die Kontakte zu anderen musikfolkloristischen Regionen offensichtlich. In den östlichen Rhodopen sind spezifische Merkmale der thrakischen Ebene nachweisbar, und in der Gegend um Velingrad ist der starke Einfluss der Spezifik der Pirinregion zu spüren.

Bis heute gibt es in den Rhodopen christlich-bulgarische, muslimisch-bulgarische und muslimisch-türkische Dörfer. Die Volksmusik der bulgarischen Christen und der bulgarischen Muslime (Pomaken) unterscheidet sich nur unwesentlich voneinander. Die Gemeinsamkeiten werden auf den gemeinsamen Ursprung der Volksmusik vor der Zwangsislamisierung in den Rhodopen zurückgeführt.[695] Nikolaj Kaufman weist diese These anhand seiner Untersuchungen zu rituellen Liedern, z. B. Hochzeitslieder, Lieder zum Lazarustag, zum Tag des Hl. Georg und zum Ritual „Schmetterling“ (für Regen) nach.[696] Selbst nach der Islamisierung (vor allem im 17. Jahrhundert) hat ein Großteil der Bevölkerung in den Rhodopen unabhängig von ihrer Religion ihre gemeinsame folkloristische Musikkultur inklusive der Rituale beibehalten.[697]

> *„Gerade die Lieder der Pomaken, welche im Übrigen außer der Religion nichts Anderes von den Türken übernommen haben, konnten ihre Eigenständigkeit beibehalten.“*[698]

Prinzipiell gehen die Folkloristen sogar davon aus, dass die bulgarischen Muslime in zahlreichen Parametern die alte Musiktradition besser erhalten konnten als die bulgarischen Christen.[699] Beispielsweise singen die muslimisch-bulgarischen Frauen ihre Lieder mit der helleren Kopfstimme. Dies ist auch bei älteren christlichen Bulgarinnen festgestellt worden. Inzwischen haben sich die christlichen Bulgarinnen jedoch der Gesangsweise der Männer angepasst. Sie singen auch in hohen Lagen mit der Bruststimme.

1) Bräuche und Rituale

Das Vorhandensein oder die Abwesenheit von bestimmten Bräuchen, bzw. die spezifische Art des Zelebrierens gilt als Authentizitätsmerkmal.[700] Beispiele:

---

695 Vgl. N. Kaufman – 1960, S. 198 und N. Kaufman – 1962/8, S. 13-111.
696 Vgl. N. Kaufman – 1963/9, S. 5-71.
697 Vgl. N. Kaufman – 1960, S. 198 und N. Kaufman – 1962/8, S. 14.
698 Bukoreštliev – 1934, S. 3.
699 Vgl. N. Kaufman – 1962, S. 13-111 und 1963, S. 5-71.
700 Literaturangaben zu diversen Einzelstudien vgl. Litova-Nikolova – 1996, S. 32-45.

Rhodopen: In den Rhodopen sind die Bräuche und Rituale besonders vielfältig. Bis ins späte zwanzigste Jahrhundert konnten sie ihren speziellen synkretistischen Charakter beibehalten, der sich aus der Vermischung von heidnischen und offiziell christlichen und muslimischen Elementen ergibt. Diese parallele Existenz spiegelt sich in der Glaubenswelt der Menschen wider und in der Art und Weise wie sie Feiertage begehen, wie unter anderem das Fest des Hl. Georg, des Hl. Lazarus, Baba Marta, Weihnachten oder Ostern, aber auch die Rituale des Lebenskreises, z. B. Hochzeit, Geburt, Tod usw.[701] In all diesen Ritualen sind sowohl die christlichen Verbote (Essen, Arbeit, Sexualität) als auch der Umgang mit den verstorbenen Vorfahren, Geister und magische Praktiken von Bedeutung. Außerdem ist auffallend, dass viele der Rituale auf die Viehzucht bezogen werden und weniger auf den Ackerbau. Das lässt sich durch die Spezifik der geographischen Gegebenheiten erklären. Der Ackerbau ist durch die bergige Landschaft, fehlende Bewässerungsmöglichkeiten und durch die Beschaffenheit des Bodens erschwert. Erwähnt seien die Rituale für Haustiere und auch diejenigen, die vor Raubtieren, vor allem vor Schlangen, Wölfen und Bären schützen sollen. Als Initiationsrituale gelten wie auch in anderen Regionen Bulgariens das „Koleduvane“ der Junggesellen zu Weihnachten und für die Mädchen das „Lazaruvane“ am Tag des Hl. Lazarus und die Bräuche am „Enjovden“. Am „Enjovden“ sagen die Mädchen durch das magische Besprechen von Sträußen und Ringen die Zukunft voraus. Viele Rituale in den Rhodopen beziehen sich auf Feuer, Sonne und Erde, auf die „Taufe der Winde“ und auf Wasser.[702] In diesem Zusammenhang steht auch das Regenritual „Schmetterling“ [Peperuda]. Im Musikfolkloristischen Archiv sind die rituellen Lieder aus den Rhodopen besonders zahlreich und vielfältig vertreten.

Die Hochzeitsrituale in den Rhodopen und deren poetische Motive unterscheiden sich nicht wesentlich von den Hochzeitsliedern, die im ganzen Land bekannt sind.

- In ganz Bulgarien wird die Hochzeit auf ähnliche Weise begangen. Nur wenige Einzelheiten, wie z. B. der Ort und der Inhalt der Hochzeitslieder, spezifizieren die Hochzeiten einer bestimmten Region.[703]
- In den Rhodopen, in und um das Dorf Nedelino herum findet man unter den muslimischen Bulgaren einen einzigartigen Brauch des Liebelns. Es ist ein Singen „na galene“ [beim Streicheln]. Mädchen stimmen spezielle zweistimmige Lieder an, mit denen sie die Jungen herbeirufen. Es beginnt ein improvisiertes Gespräch zwischen dem Jungen und dem Mädchen. Das Mädchen antwortet jedoch nicht allein, sondern zusammen mit einer Freundin (zweistimmig). Sie improvisieren gemeinsam.[704]

701 Vgl. z. B. Mikov –1990, N. und D. Kaufman – 1988.
702 Vgl. Popov – 1994, S. 82-117.
703 Vgl. Genčev – 1987.
704 Vgl. Kaufman – 1977, S. 65

- In der Region Pirin und in Südostbulgarien gibt es keine rituellen Weihnachtslieder, da der gesamte Weihnachtsbrauch dort nicht verbreitet war.[705]
- Nur in der Strandžaregion ist der Nestinarenbrauch (Tanz auf dem Feuer) und das Laduvane (das Singen zu der Fee Lada) verbreitet.[706]

2) Liedgattungen

Das Vorhandensein oder die Abwesenheit bestimmter Gruppen von Liedern sowie ihr festgelegter Platz im Lebens- und Festtagszyklus wird zur Kennzeichnung von musikalischen Gattungen benutzt. Die Liedgattungen sind eine Unterkategorie des Merkmalskomplexes (1.) „Bräuche und Rituale“ oder (11.) „Textinhalte“. Da die Liedgattungen in der wissenschaftlichen Literatur auch ohne Nennung der Kontexte und Inhalte benutzt werden, sollen sie hier als eigener Merkmalskomplex aufgeführt werden. Beispiele:

Rhodopen: Die Liedgattungen zeigen Besonderheiten bei der quantitativen Verteilung, wodurch auch Entwicklungstendenzen verfolgt werden können. Sehr entwickelt ist die Gattung der Lieder, die bei den Sedenki gesungen werden [Spinnstubenlieder]. Hierzu zählen auch viele Tanzlieder.

In dem Sammelband „Narodni pesni ot rodopsija kraj [Volkslieder aus der Rhodopengegend]“ werden von insgesamt 1653 Liedern 1231 (74,47 %) dieser Gattung zugeordnet.[707]

Tafellieder werden eher selten als solche gekennzeichnet. Sehr häufig kommt es zur Vermischung der Genres der Spinnstubenlieder, der Tafellieder und der Lieder „na muhabet“ [beim Plaudern]. Die Lieder „na muhabet“ sind eine Gattung die vornehmlich Männern vorbehalten war. Das Liedrepertoire dieser Gattung findet jedoch auch in den Spinnstuben und „am Tisch“ seine Anwendung.[708] Da die Rhodopen nicht zu den fruchtbaren Landwirtschaftsgebieten zählen, sind weniger Erntegesänge als in den anderen Regionen überliefert, dafür aber zahlreiche „Lieder auf dem Weg“ [na vărveška], die den Erntegesängen ähneln und durch eine besondere antiphone Gesangsweise gekennzeichnet sind.

- Für die thrakische Region sind die Tafellieder [na masa] mit reicher Ornamentierung repräsentativ.

---

705 Vgl. Djidjev – 2005, S. 80.

706 Dieser Brauch ist jedoch als Lazaruvane (am Tag des Hl. Lazarus) also mit verändertem Inhalt und Kontext auch in den anderen Regionen zu finden.

707 Vgl. N. Kaufman & T. Todorov – 1970.

708 Siehe Musikbeispiel: Nr. 24 Zagoro ljube Zagorke (Baba Marijka) und Nr. 25 . Ljube Zagoro Zagroke (Laiengruppe)
Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied] oder na muhabet [beim Plaudern]
Anmerkungen: Zwei unterschiedliche Textvarianten und verschiedene Verzierungstechniken. Sehr interessant und häufig anzutreffen ist das allmähliche ansteigen der Tonhöhe beim solistischen Vortrag von Baba Marijka, hier sogar um eine große Terz.

- Nur im Šopengebiet wurden epische Lieder, eigentlich Hochzeitstafellieder [svatovski pesni], gesungen. Ihrem Inhalt nach erzählen sie die Geschichten des legendären Helden Krali Marko und werden häufig vom Sänger selbst auf der Gadulka (Fidel) begleitet. Die Heldenepen wurden vornehmlich von Männern gesungen. Doch im Laufe des letzten Jahrhunderts haben auch Frauen das Singen dieser Epen übernommen.

3) Volksmusikinstrumente

In verschiedenen Regionen sind unterschiedliche Musikinstrumente verbreitet und beliebt. Selbst wenn ein und dasselbe Instrument in verschiedenen Regionen vorkommt, kann es anders benutzt werden und eine andere Stimmung haben. Beispielsweise gibt es die Gadulka der Dobrudža (c2, c1, g1) und die Gadulka in thrakischer Stimmung (a1,e1, a). Besonders markante Unterschiede gibt es in der Spielweise, bei den Melodien und natürlich bei den Verzierungen.[709] Beispiele:

Rhodopen: Das beliebteste rhodopische Volksinstrument ist die Kaba-Gajda, der große, tiefe Dudelsack. Die Kabagajda wird als Soloinstrument und als Begleitung zu Solo- und Gruppenliedern benutzt. Es ist auch eine Besonderheit in den Rhodopen, dass der Dudelsackspieler selbst zu seiner eigenen Begleitung singt. Der besondere Einfluss der Gesangspraxis auf das Instrumentalspiel kann anhand der speziellen Spielweise der Gajda analysiert werden. Jedes Jahr werden in verschiedenen Dörfern Wettspiele der rhodopischen Dudelsackspieler veranstaltet. Das berühmteste Dudelsackwettspiel findet jedes Jahr in dem Dorf Gela statt; und auf den Hochwiesen bei Rožen trafen sich rhodopische Dudelsackspieler um über 100 Kaba Gajdi gemeinsam erklingen zu lassen.[710] Ebenso zählen die Längsflöte (Kaval) und die Trommel (Tăpan) zu den häufig anzutreffenden Instrumenten. Die Tambura wird vor allem unter den Muslimen bevorzugt.

- Die dreiseitige Gadulka (Rebec) ohne Resonanzseiten ist nur für die Dobrudža typisch. Die Dobrudža ist berühmt für ihre reiche Instrumentalpraxis sowohl für Solodarbietungen als auch für Instrumentalgruppen. Hier gibt es eine besonders angesehene Instrumentalschule für Gadulka, Kaval und Dudelsack (Džura-Gajda). Von Nordwestbulgarien aus begann aber auch das Eindringen westeuropäischer Musikinstrumente in die traditionelle Musikpraxis.
- Die thrakische Region ist durch die langsamen, reich verzierten und virtuosen Flötenmelodien charakterisiert. Der Kaval hat die führende Position. Ebenfalls verbreitet sind der hohe Dudelsack (Džura-Gajda) und die Gadulka mit Resonanzsaiten. Diese drei Instrumente spielen häufig zusammen in einer Gruppe und werden manchmal von der großen Trommel begleitet.

709 Vgl. Litova-Nikolova – 1996, S. 54-62. Zur Vielfalt der Stimmungen und Verzierungen vgl. Šopov – 2005, S. 23-51.

710 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals, Beispiel: Der Săbor in Rožen 2006.

- Die beliebtesten Instrumente im Gebirge Pirin sind die Tambura und der hohe Dudelsack (Džura-Gajda).

4) Volkstänze und Spiele

Alle Reigentänze werden Horo genannt. Auf zweiter Ebene wird die Art des Horos spezifiziert. Beispielsweise „pravo horo“ [gerades Horo] oder „krivo horo“ [schiefes Horo], das in den Rhodopen auch „napred nazad“ [nach vorn, nach hinten] genannt wird. Die Răčenica wird nicht im Reigen sondern alleine oder pärchenweise getanzt. Die Bezeichnungen und die Tänze sind so vielfältig, dass sich ein ganzes System von Ober- und Untergattungen der Tänze ergibt. Jede Region hat ihre Lieblingstänze und ihre Sonderformen weiterentwickelt. Häufig werden die Tänze nach dem Lied benannt, zu welchem sie getanzt werden. Die Nennung des Textes eines Liedes dient Instrumentalisten und Sängern als Verständigungsgrundlage für die metrorhythmischen und melodischen Eigenarten. Beispielsweise wird der Tanz „Elenino Horo“ (notiert in 13/16 oder 7/8) nach der Melodie des bekannten Liedes „Eleno mome“ getanzt.[711] Beispiele:

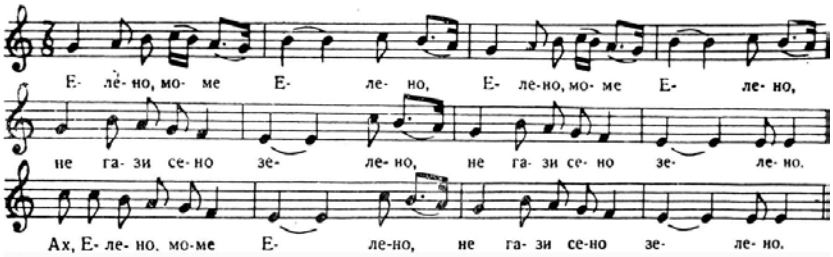


Abb. 33: Das Tanzlied „Eleno mome“[712]

Rhodopen: Die Volkstänze und –spiele unterscheiden sich nicht wesentlich von den im ganzen Land verbreiteten Stereotypen. Manchmal werden die Tänze lediglich anders benannt. Zu den bekannten Hora zählen: Pravo, Čukano, Mitrino, Klaneno, Kasapsko, Svornato. Zu den Liedern, die der Gattung „Spinnstubenlieder“ angehören, sind sehr viele Tanzlieder hinzugekommen. Diese haben ihre Funktion von arbeitsbegleitenden Gesängen zu unterhaltenden Tanzliedern gewechselt und sind so bis in die heutige Zeit bekannt und beliebt geblieben. Melodie und Rhythmus existieren in vielen Fällen in zwei Varianten: die eine Variante ist die arbeitsbegleitende ruhigere Version, die andere die Tanzvariante.[713]

711 Vgl. Litova-Nikolova – 1996, S. 46-53.

712 Džudžev – 1961, S. 422f.

713 Siehe Musikbeispiele: Nr. 5 und 6 Dovečera šte da dojda (Laiengruppe, Horo und Archiv BAN, Spinnstubenlied).

- In der Pirinregion tanzt man das Horo „Hadži Dambo kula gradi“.[714]
- In der Dobrudžaregion tanzt man „Sborenka“ und den „Dobrudžaner Račenik“.
- Das „Tropolene“, das Zerstückelung der Tanzschritte in kürzere Schritte, wobei mit den Zehen und den Fersen auf dem Boden aufgestampft wird, ist typisch für die thrakische Region. In der thrakischen Region existiert eine besonders große Vielfalt an Tanzschritten und Bewegungen.

5) Metrorhythmen

Die Metrorhythmik hat für die Abgrenzung der musikalischen Dialekte eine große Bedeutung. Obwohl die ungeraden Rhythmen häufig als „typisch bulgarische Rhythmen“ bezeichnet werden, steht der Großteil der in Bulgarien verbreiteten Lieder in geraden Rhythmen (vor allem im 2/4 Takt) oder in so genannten mensurlosen Formen. Die Lieder „ohne Mensur“ werden meist sehr langsam und metrisch frei gesungen, aber ihnen liegt dennoch ein Metrum zu Grunde. Sie werden ohne Taktangabe und Taktstriche notiert. Auch bei den graden Rhythmen entsteht häufig durch das setzten von Akzenten eine rhythmische Vielfalt, die jedoch im Notenbild nicht abgebildet wird.

Die genannten Beispiele aus den Sammelbänden der Volkslieder verschiedener Musikregionen Bulgariens gehen davon aus, dass die Herausgeber ihrem eigenen Anspruch entsprechend ein möglichst umfassendes Bild über die Musikfolklore einer Region abbilden wollten und keine der metrorhythmischen Gattungen bevorzugt behandelt haben. Die Sammelbände können daher als Beispiele der prozentualen Verteilung verschiedener Rhythmen in den jeweiligen Regionen herangezogen werden.

- Die rhodopischen Lieder (ebenso die thrakischen) sind vergleichsweise arm an asymmetrischen Taktarten, können aber einen hohen Prozentsatz an mensurlosen Formen aufweisen. Der Sammelband „Volkslieder aus der Rhodopenregion“ umfasst 1653 Lieder. 577 Lieder (34,91%) sind im geraden Takt notiert, 957 (57,89%) sind ohne Mensur und nur 119 (7,2%) ungerade.[715]
- Der Sammelband von Vasil Stoin umfasst 4076 Melodien aus Nordwest Bulgarien. Davon sind nur 899 (22,06%) in ungeraden Takten notiert.[716]
- Der Sammelband für die Pirinregion umfasst 1565 Lieder. Davon sind 464 (29,65 %) im geraden Takt, 466 (29,78 %) ohne Mensur und 635 (40,57 %) in ungeraden Takten notiert.[717] Bei den ungeraden Rhythmen existiert eine große Vielfalt. In diesem Sammelband werden 68 Möglichkeiten der Gruppierung ungerader Taktarten genannt und mit Beispielen belegt.[718]

714 Vgl. Kacarova – 1971, S. 39-45.
715 Vgl. Kaufman & Todorov – 1970.
716 Vgl. V. Stoin – 1928.
717 N. Kaufman & Manolov –1994.
718 N. Kaufman & Manolov –1994, S. 799-801.

Das Vorhandensein oder die Abwesenheit bestimmter metrorhythmischer Folgen verweist erneut auf bestimmte Regionen.

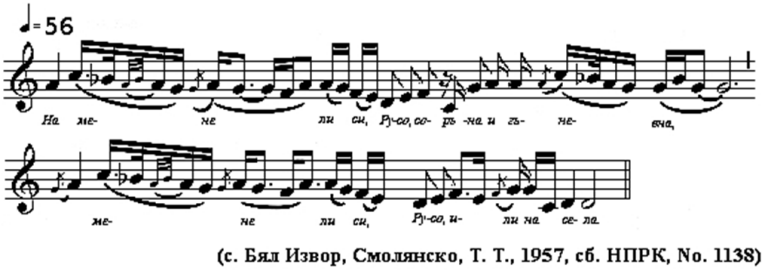


Abb. 34: Das Lied „Na mene li si Ruso“[719]

Rhodopen: Die metrorhythmische Vielfalt ist kein Charakteristikum für die Rhodopen. Viele Lieder sind in zwei- und dreizeitigen Rhythmen. Es existieren nur wenige Lieder in unregelmäßigen oder gemischten Takten. Die Vielfalt im Metrorhythmus entsteht durch die Freiheiten, die den SängerInnen bei der Ausführung überlassen sind. Lediglich in der Theorie können die rhythmischen Maße streng gefasst werden. In der Praxis werden sie fast immer verändert: Ein gerade getaktetes Lied kann durch improvisierte Ornamente und Glissandi so sehr verändert werden, dass es nur noch als mensurloses Lied notierbar ist. Zu den rhythmischen Besonderheiten der Rhodopen zählen die langsamen mensurlosen Lieder. Mehr als die Hälfte aller Lieder aus dieser Region gehört dieser metrorhythmischen Gruppe an, der keine eindeutige Mensur zugeordnet werden kann. Ein Denken in Takten und eine Notation mit Taktstrichen ist hier weder möglich noch sinnvoll. Obwohl sie keinen bestimmten Takt haben, sind diese Lieder einem gleichmäßigen metrischen Puls unterworfen. (Vgl. Abb. 34)

- Nur bei den Šopen war der komplizierte Reigenrhythmus „Jove“ zu hören, der im asymmetrischen Takt 7/16 (– ∪ ∪) + 11/16 (∪ ∪ – ∪ ∪) notiert wird.[720]
- In der Gegend um Pazardžik (Mittelwestbulgarien) sind asymmetrische Taktarten in vielfacher Weise und Funktion anzutreffen. Besonders ist der interessante 10/16 Takt (∪ ∪ – –) und seine Modifikation zum 11/16 Takt (∪ ∪ – ∪ ∪) verbreitet, aber auch die „Kopanica“ (umgraben) und „Zone, milo čedo“ im 13/16 Takt (∪ ∪ ∪ ∪ ∪ –).

719 E. Stoin – 1981, S. 220. Siehe und vergleiche Musikbeispiel: Nr. 28 Na mene li si Ruso (Laiengruppe).

720 Zeichenerklärung: „∪“ bedeutet kurze Zeit = zwei Zählzeiten. „–“ bedeutet lange Zeit = drei Zählzeiten.

6) Struktur und Form

Die Aufteilung in Strophe und Refrain, Wiederholungen von Teilen und die Länge der einzelnen Abschnitte werden als Struktur und Form untersucht. Dabei finden auch die Synkretismen poetischer und musikalischer Parameter Beachtung. Berücksichtigt werden die vielseitigen Wechselbeziehungen zwischen Rhythmus, Metrum, Tonhöhenverhältnissen und dem Versbau in der Poesie. Für die einzelne Strophe gebraucht man die Termini „melodische Strophe“ und „Melodiezeile“. Durch den Maßstab der Versgliederung und die Abmessung der Verszeile in Silben wird die Strophe zu einer strukturellen Kategorie. Die melodische Zusammenfassung von Verszeilen entsteht auf einer weiteren Strukturebene – eine innerhalb der Analyse oftmals sehr komplizierte poetische Struktur. Eine statistische Auswertung im Bezug auf die Dialekte der Musikregionen wurde von den Folkloristen bisher nicht angestrebt.

6a) Poetische Metrik

Durch die Silbenanzahl und deren Aufteilung innerhalb der Melodie werden die Versmaße bestimmt. Charakteristische Korrelationen zwischen Region Versmaß und Strophenform werden so sichtbar gemacht. Beispiele:

(6/6a) *Rhodopen*: Die charakteristische Struktur der Lieder ist die zweireihige Strophenform. Die musikalische Periode besteht meist aus zwei musikalischen Sätzen: zwei zusammenhängende melodische Phrasen mit gleicher Silbenanzahl und sich wiederholenden Versmaßen. Als Ausnahmen sind drei- oder vierreihige und noch seltener fünfreihige Strophen zu finden. Überwiegend besteht ein musikalischer Satz aus acht Silben (5+3 oder 3+5 Silben) und eine Strophe aus 16 Silben. Die Silbenstruktur 5+3 gilt gleichzeitig als rhythmisches Schema.[721] Bei einer Silbenstruktur von 3+5 spricht man von einer finalen Verlängerung. Die poetische Metrik wird in der Praxis durch die Dehnung und Verzierung auf Vokalen variiert. Die Texte der rhodopischen Lieder sind relativ kurz. Sie haben meist nicht mehr als 12 Strophen.

- Die Lieder über den Helden Krali Marko aus dem Šopengebiet sind zu einem großen Teil in zehnsilbigem Versmaß zu 4 + 6 Silben angeordnet.
- Für die Pirinregion sind die kurzen Refrains „more“, „lele“, „morile“, „le“ usw. typisch.

7) Klangmilieu

Solistisches Singen, chorische Einstimmigkeit, Mehrstimmigkeit oder Schwebungen – in jeder Region ist ein spezifisches Klangmilieu vorherrschend, dass mit der jeweiligen Funktion der Lieder korreliert.

721 Siehe Musikbeispiele: Nr. 5, 6, 8, 9, 12, 13,15, 17, 20, 21, 24, 25, 26.

Mehrstimmigkeit, bzw. Diaphonie, existiert in nur zwei der genannten Hauptregionen (Pirin, Šopengegend) und als Sonderfall in drei Unterregionen (Velingrad, Pazardžik und Ihtiman). Als weitere Ausnahme gelten die zweistimmigen Gesänge in einigen wenigen Dörfern Nordwestbulgariens und in den Ostrhodopen (z. B. im Dorf Nedelino). Die erste Stimme, wird von einer Sängerin solistisch ausgeführt. Sie „verdreht“ [izviva], „führt“ [vodi] und „okt“ [oka]. Die zweite Stimme „schüttelt“ [trese], „schleppt“ [vlači] oder „brummt“ [buči] und wird von zwei oder mehreren Sängerinnen übernommen.

Selbst in den Regionen und Orten in denen Mehrstimmigkeit existiert, überwiegt prozentual der einstimmige Volksgesang. Beispiele:

Rhodopen: Anhand des typischen Klangmilieus ist es fast unmöglich, ein rhodopisches Lied mit Liedern anderer Regionen zu verwechseln. In den Rhodopen dominiert das einstimmige Singen. Die Lieder können sowohl von Solisten als auch von einer Gruppe ausgeführt werden. Sie werden gleichermaßen von Männern oder Frauen gesungen. Häufig singen sie sogar gemeinsam. Der lyrisch emotionale Tonus drückt sich nicht nur im Text aus, sondern auch in der sanften Art des Singens. Es ist ein Singen ohne Anstrengung. Die Frauen benutzen vornehmlich die Bruststimme. Die Stimme soll gleiten und trotz der Lautstärke, die vor allem bei den Liedern, die draußen gesungen werden, erreicht wird, darf sie nicht gepresst klingen, so wie es z. B. für das Šopengebiet typisch ist. Es ist, als ob die Stimmen mit dem Klangraum der Berge und mit ihrem eigenen Echo spielen. Vor allem bei den langsamen mensurlosen Liedern stehen das Timbre der Stimme und die verführerische Art des Gleitens von einem Ton zum nächsten sowie die Leichtigkeit beim Singen der schwierigen Ornamente im Vordergrund. Anders als in den meisten anderen Regionen, sind die Männer sehr aktive Sänger. Aber auch das Gruppensingen in einstimmiger und antiphoner Manier ist bis zum heutigen Tag verbreitet. Ein besonderes Merkmal für die Rhodopen ist der Umstand, dass auch die schwierigen langsamen, mensurfreien Sololieder nicht nur solistisch, sondern auch in der Gruppe von Männern und Frauen gemeinsam gesungen werden können. Obwohl in den Rhodopen einstimmig gesungen wird, entsteht im Gruppengesang eine mehrstimmige Einstimmigkeit und diese kann eine besondere Form der „versteckten Diaphonie“ provozieren.[722] Durch die freie Gestaltung der Lieder, z. B. durch die Intonation oder die Ausführung von Verzierungen, kommt es beim gemeinsamen Singen häufig zu einer Art improvisierter Mehrstimmigkeit. Diese äußert sich beispielsweise im Vorhandensein von Schwebungen zwischen den Stimmen, die von den Sängern nicht als „falsch“ und „hässlich“ empfunden werden. Im Gegenteil, meinen Beobachtungen zufolge wird diese Art der diaphonen Zwei- oder Mehrstimmigkeit als besonders erstrebenswert und angenehm

722 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen. Die Dobralăker Laiengruppe für authentische Folklore.

empfunden. Die Schwebungen werden bewusst angesteuert, und die Sänger verweilen mit besonderem Genuss auf den klirrenden Tönen. Sie spielen durch kleinste stimmliche Veränderungen, die bis zu improvisierten Verzierungen reichen, mit diesem klanglichen Phänomen.

- Charakteristisch bei den Šopen sind die zweistimmigen antiphonen Frauengesänge mit den berühmten Schwebungen. Das wissenschaftliche Interesse und vor allem die Medien haben dazu beigetragen, dass diese besondere Art der Polyphonie im Ausland nicht nur als Markenzeichen der Šopen gilt, sondern als „typisch bulgarische Gesangstradition“ wahrgenommen wird. Die Frauenstimmen klingen grell und durchschlagend. Sie benutzen besondere Verzierungstechniken.
- In der Pirinregion wird ein Großteil der Lieder zweistimmig gesungen – vor allem die Spinnstubenlieder und die Tanzlieder „beim Horo“. Als charakteristisch gilt der zweistimmige Männergesang. In dieser Region fehlen jedoch die reich verzierten langsamen Lieder, wie sie z. B. in der thrakischen Region oder in den Rhodopen anzutreffen sind. Als Besonderheit der Pirinregion gelten das Singen „in der Höhe“ [na visoko], vierstimmige Lieder in den Dörfern Dolen und Satovča und das Kreuzen der Stimmen – dabei geht die erste Stimme unter die zweite Stimme – weiterhin typisch sind Ausrufe auf der Quarte, Quinte und Septime oder auf unbestimmter Tonhöhe [acane, hălcane, raztresvane].
- In der thrakischen Region sind die reichverzierten mensurfreien Lieder eher den Frauen vorbehalten.

8) Stimmgebung – Klangfarbenskalen

Das offene volkstümliche Singen kann bei genauem Hinhören sehr mannigfaltig sein. Bestimmte Intervalle, rhythmische und melodische Ausführungen und spezifische Klangfarben, die für die Sänger einer Region bequem sind, erweisen sich für andere als schwierig oder sogar unmöglich. Das Klangideal jedes einzelnen Sängers und jeder Sängerin beinhaltet Individualität, wobei beim Gruppengesang die Stimmen ineinander fließen sollen.

Prinzipiell unterscheiden sich die westbulgarischen Musikdialekte in der Art der Stimmgebung erheblich von den östlichen. Beispielsweise wird die Tonerzeugung für Mittel- und Westbulgarien als besonders scharf und stark charakterisiert, im Gegensatz zur zarten Gesangsweise in den Rhodopen und im Strandžagebirge. Viele der als Klangfarben beschriebenen Merkmale lassen sich für die jeweiligen Regionen spezifizieren. Es ist jedoch kaum möglich, die Verknüpfung mit den anderen Kriterien (Punkt 1-12) außer Acht zu lassen. Betont werden häufig der Einfluss der phonetischen Besonderheiten der Sprache (Pkt. 10, Dialekte) oder die Anforderungen, die das jeweilige Genre entsprechend seiner Funktion (Pkt. 1 und 2) an den ausführenden Sänger stellen. Ein wichtiges Charakteristikum ist die Durchschlagskraft und die Tragfähigkeit der Stimme. Dabei werden die Vokale mit

dem Klang assoziiert, die Konsonanten mit dem Rhythmus.[723] Maßgeblich hierbei ist das Beherrschen von verschiedenen Timbres, verschiedenen Intensitäten und die unterschiedliche Länge der Klänge, um beispielsweise einen andauernden fließenden Klang zu erzeugen.

Die Besonderheiten bei der Benutzung des Körpers und der Klang produzierenden und formenden Organe wurden aus musikwissenschaftlicher und phoniatrischer Perspektive bisher kaum erforscht. Die beobachteten Merkmale werden vor allem aus musikpädagogischer Perspektive beschrieben: Anders als beim Operngesang, wo der Hals und das Gaumensegel zusätzlich gedehnt werden, aber der Kehlkopf sich nur wenig bewegt, der Mund stark artikuliert und Lippen und Unterkiefer stark bewegt werden, sind beim Volksgesang andere Einstellungen zu beobachten: Die Lippen bewegen sich kaum, Zunge und Unterkiefer bewegen sich bei Tonhöhenveränderungen nur minimal, aber das Gaumensegel ist hoch gespannt. Durch die Anspannung im Kehlkopf bewegt dieser sich permanent nach oben und unten.[724]

Zur Benennung der unterschiedlichen Klangfarben von Stimmen werden meist folgende Vokabeln benutzt: „helles“, „dunkles“, „metallisches“, „strahlendes“ oder „mattes“ Timbre sowie die Adjektive „weich“, „scharf“, „trocken“, „saftig“, „aufdringlich“, „durchdringend“, „blühend“, „voll“, „weit“ und „massiv“. Diese Bezeichnungen werden zwar permanent verwendet, jedoch nicht analytisch spezifiziert. Bei den seltenen analytischen Beurteilungen des volksgesanglichen Charakters werden ihre Stärke und Intensität, ihr Umfang und ihre Höhe, das Vibrato und das Timbre anhand der Formanten betrachtet. Die Sänger verwenden möglichst nur das ausgeglichene Register. Das Timbre hängt dennoch von der Höhe des Tons ab, wobei die Brustresonatoren für den Grundton im Vordergrund stehen und durch das Spiel mit den Teiltönen die charakteristische Klangfarbe verändert werden kann.

- Die Erhöhung der Kraft des Grundtons führt dazu, dass der Klang weicher wird.
- Die Erhöhung der Kraft des zweiten Teiltons macht den Klang unklar.
- Die Erhöhung der Kraft des dritten Teiltons erhöht die Durchschlagskraft des Klangs und gibt im Schärfe und Klarheit.[725]

Die Beschreibung der regionalen Stimmgebung und der Klangfarben bleibt, durch die relativ beliebige Wortwahl und die wissenschaftlich nicht verifizierte Zuordnung von Eigenschaften, sehr oberflächlich und daher fraglich. Sie ist weder umfassend noch ermöglicht sie eine konkrete klangliche Vorstellung. Somit kann sie nur als Anregung für konkretere wissenschaftlich-physiologische Untersuchungen verstanden werden. Beispiele:

723 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 52.
724 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 71.
725 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 51.

- Rhodopen: Der Gesang der Frauen in den Rhodopen wird als offen und guttural beschrieben. Die weiche Aussprache der Worte und das Benutzen von hohen Resonatoren erzeugen ein weiches lyrisches Timbre. Die Stimmtechniken der bulgarisch-muslimischen Frauen sind eine Besonderheit, denn sie singen über zwei Oktaven und benutzen häufig die Kopfstimme.[726]
- In der thrakischen Region singen die Frauen offen und kräftig. Sie beginnen jede Phrase mit einer starken Attacke des ersten Tones. Die Grundtöne haben hohe Formanten.[727]
- In dem Šopengebiet wird beim Singen eine besondere Spannung im Kehlkopf erzeugt, darum klingen die Töne schärfer und obertonreicher. Typisch für den Gesang der Šopen ist der enge Tonumfang und die rezitative Gesangsweise, die nicht sehr reich an Emotionen und Melodien ist, wohl aber an Ornamenten. Beim diaphonen Singen, werden vor allem die Sekundreibungen (Schwebungen) laut gesungen. Sie sind durch einen schneidenden, harten und metallischen Klang charakterisiert.[728]
- In der Dobrudžaregion singen die Frauen ähnlich wie in der thrakischen Region. Sie benutzen häufig das hohe gedeckte Register, haben eine weiche Timbrecharakteristik der Stimmen mit weicher Attacke.[729]
- In der Region Pirin ist der Klang im Vergleich zum harten und metallischen Klang der Šopen weicher. Genannt werden häufig noch das Singen „in der Höhe“ [na visoko] und die besonderen Ausrufe [acane, hălcane, raztresvane].[730]
- Nordost- und Nordwestbulgarien werden durch die weiche Attacke und die spezielle Färbungen in den hohen Resonatoren charakterisiert.[731]

9) Melodische Stereotypen, Modi, Ambitus, Kadenzen und Intonationen

Je mehr die theoretischen Analysen sich mit dem Ziel der Verallgemeinerung vom konkreten Einzelfall entfernen, desto schwammiger werden die Beschreibungen: Innerhalb der Melodik herrscht eine bemerkenswerte Vielfalt, die sich aus der Verwendung verschiedener Varianten der so genannten alten diatonischen Tonalitäten inklusive der Dur- und Moll-Skalen sowie tetra- und pentatonischer Tonreihen ergibt. Pentatonische Lieder findet man hauptsächlich in Südbulgarien (Rhodopen, Pirin und Ostthrakien). Häufig treten bestimmte Melodieintervalle auf: Sekunden (große und kleine), absteigende Quarten, kleine Terzen auf- und absteigend, als auch Quintsprünge. Die kleine Septime ist ein beliebter Melodieschritt und wird besonders häufig bei Ausrufen benutzt. Die Oktave kommt fast gar

726 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 106.
727 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 103.
728 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 109.
729 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 115.
730 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 113.
731 Vgl. Čapkanov – 2002, S. 120.

nicht vor.[732] Die übermäßige Sekunde kommt in allen Regionen Bulgariens vor, ausgenommen die Rhodopen. Dort wird man sie nicht vorfinden.[733] Es gilt immer das Prinzip, das die zahlreichen Ausnahmen die Regeln bestätigen sollen. Beispiele:
Rhodopen: Die melodischen Stereotypen tragen dazu bei, dass der in den Rhodopen vorherrschende musikalische Dialekt selbst für ungeübte Ohren anhand seiner regionalen Spezifik leicht zu erkennen ist. Die Lieder zeigen untereinander stilistische Ähnlichkeiten. Es gibt zahlreiche stereotype Intonationsfolgen und Melodiefiguren. Die Melodien sind meist auf Molltetrachorden und -pentachorden aufgebaut. Vorherrschend ist die pentatonische Skala.

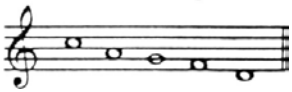


Abb. 35: Vorherrschende pentatonische Skala in den Rhodopen[734]

Pentatonische Stereotype finden sich selbst in den diatonischen Liedern. Charakteristisch sind die großen Intervalle zwischen der I., II., IV. und V Stufe. Viele Melodien haben einen verhältnismäßig breiten Tonumfang. Sie lassen sich vor allem der dorischen Tonart zuordnen, jedoch selbst im Dorischen ist die charakteristische Pentatonik als melodischer Stereotyp vorzufinden. Die Lieder zeigen die Tendenz schnell zu den hohen Tönen der Melodie zu gelangen. Sie beginnen beispielsweise häufig mit einer Aufwärtsbewegung von der Tonika, indem sie einen aufgelösten Septakkord bilden.

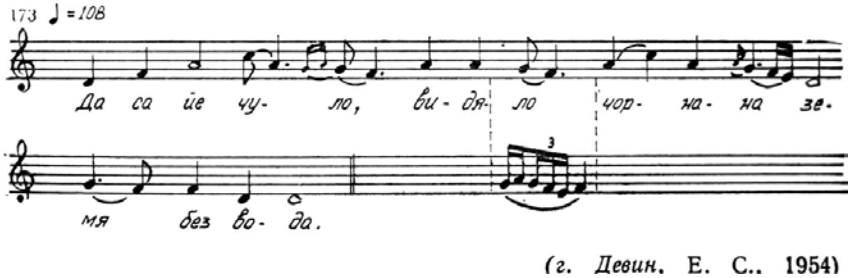


Abb. 36: Das Lied „De sa je čulo, vidjalo čornana zemlja bez voda“[735]

732 Kaufman – 1977, S. 27.

733 Es herrscht unter den Musikforschern die Meinung, dass die übermäßige Sekunde ein Merkmal für den orientalischen Einfluss sei. Da sie in den Rhodopen nicht vorzufinden ist, gilt die Folklore dieser Region als besonders „rein“. Vgl. Kaufman – 1977, S. 64.

734 Kaufman – 1977, S. 64.

735 E. Stoin – 1981, S. 225.

Auch Septimensprünge sind häufig anzutreffen. Die Melodie kann lange im oberen Register verbleiben und mit der Septime spielen, die häufig über die Quinte mit Terzsprung erreicht wird. Der stereotype melodische Abwärtsgang, der in kleinen Bewegungen von der Septime vollzogen wird, gilt als Charakteristikum einschließlich der Vielfalt an melodischer Ornamentik. Dabei kann die Septime auch bis zur Oktave ausgedehnt werden. Häufig wird die Quarte am Anfang auf- und abwärts oder auch in Kadenzbewegung benutzt. Auch zwei aufeinander folgende Quarten sind häufig zu finden. Bei unvollkommenen Tonreihen wird die Quinte meist durch einen Unterton ergänzt. Chromatik ist meist nur in den peripheren Gegenden der Rhodopen aufzufinden, beispielsweise an Orten, die in der Nähe zur thrakischen Region liegen. Wegen des pentatonischen Fundaments einiger diatonischer Melodien wird die Abwärtsbewegung oft in der siebenten, fünften oder vierten Stufe begonnen, wo sie als starke Zählzeit im Takt am Anfang der Phrase stehen.

- Die Melodien des Šopengebietes gelten als „ärmlich“. Sie haben immer einen engen Tonumfang (höchstens eine Quinte). Die epischen rezitativen Lieder fangen mit einem reich verzierten Ausruf an, wonach sie vom Quintton allmählich zur Tonika schreiten. Zu einer stereotypen Melodie werden zahlreiche Heldengesänge und historische Lieder gesungen. Die Melodie variiert hierbei nur wenig. Sie wird von verzierten Ausrufen unterbrochen.[736]

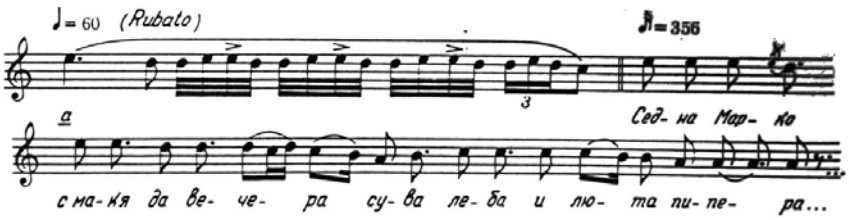


Abb. 37: Beispiel Heldengesang, Šopengebiet[737]

- Die thrakischen Tafellieder haben einen weiten Tonumfang, bis zur Oktave oder None. Die altertümlichen Modi (äolisch, dorisch, phrygisch sowie chromatische Modi) finden sich hier in entwickelter Form. Die langsamen thrakischen Lieder haben oft einen zweiteiligen Bau – die erste Melodiezeile umschreibt einen Modus, die zweite einen anderen. Dies sind Merkmale der unterschiedlichen Verbindung von Tetrachorden.[738]

736 Vgl. Kaufman – 1977, S. 59.
737 Kaufman – 1977, S. 59.
738 Vgl. Kaufman – 1977, S. 57.

Die Beurteilung des Tonvorrats und der Intonation wird seltener als Merkmal einer bestimmten Region gewertet, da zu viele Gemeinsamkeiten und Ausnahmen bestehen. Vielmehr versuchen die Folkloristen durch die Analyse der Modi Aussagen über den Zustand und das Alter eines bestimmten Liedes bzw. einer bestimmten Liedgattungen zu treffen.[739] Als Markenzeichen der wohl ältesten bulgarischen Lieder gilt der enge Ambitus. Ein Lied kann aus einem Ton oder aus zwei Tönen bestehen. Dies wird häufig im Sinne einer auf Komplexitätssteigerung zulaufenden Evolutionstheorie als Hinweis auf den archaischen Ursprung des Liedes gedeutet.[740] Es handelt sich meist um rituelle Lieder (Hochzeit, Weihnachten usw.). Daher wird davon ausgegangen, dass sie zusammen mit den Ritualen als erstes aus dem Repertoire verschwinden werden.[741] Auch Vierteltonverhältnisse gelten als Relikte eines alten Ausführungsstils.[742]

Die Wissenschaftler gehen davon aus, dass die Traditionsträger die einzelnen Lieder als Skelett verstehen, denen sie durch Variantenbildung und Improvisationspraxis ihre eigene poetische und musikalische Prägung geben. Was konkret zum Skelett des Liedes zählt und wo der Sänger oder Instrumentalist individuell gestalten kann, hängt wiederum mit den regionalen, innermusikalischen und kontextuellen Spezifika des konkreten Liedes zusammen.[743]

> *„Es ist offensichtlich, dass der talentierte Sänger das Lied häufig als Skelett versteht, dem er durch seine poetischen Fähigkeiten lebendige Gestalt [Fleisch] geben wird. Als Ergebnis entstehen Varianten, parallele Bearbeitungen von ein und demselben Thema.“*[744]

10) Ornamentik

Die Ornamente unterscheiden sich nicht nur in der Art und Weise ihrer melodischen Ausführung, sondern auch in der Gesangsweise, in der die Stimme einzelne Töne oder Kombinationen aus Tönen vibrieren lässt, welcher der Töne angestoßen wird, welche Verzierung gebunden wird usw. Vor allem im Kreis der Volksmusikschulen hat sich eine Terminologie inklusive spezieller Zusatzzeichen für die Notation von Verzierungen entwickelt, die sich einerseits an die abendländischen Bezeichnungen anlehnt und diese andererseits durch besondere Erklärungen erweitert. Im Volksmund sind diese Bezeichnungen natürlich nicht geläufig. Während der Feldforschung in den Rhodopen wurde von „izvivka“ [Verdrehung, Krümmung] oder von einer im positiven Sinne „gebrochenen Stimme“ [prečupen glas], welche die Verzierungen leicht und natürlich ausführen kann, geredet.

---

739 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Forschungsfelder.

740 Vgl. Džidžev – 1998, S. 124f.

741 Vgl. Bukoreštliev , Rodopski pesni [Rhodopische Lieder], in: SBNU, Bd. 39, Sofia 1934, S. 3.

742 Vgl. Kaufman – 1977, S. 29.

743 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Improvisation als Komposition und Improvisation als Gedächtnispraxis.

744 Dinekov – 1980, S. 264.

Die charakteristischen Verzierungen im Volksgesang werden von den Experten mit folgenden Termini benannt: verschiedene Arten des „voršlag“, „šleifer“, „triler“, „praltriler“, „mordent“, „grupeto“, „nahšlag“, presičane“ [abhacken], „hălcane“ [Schluckauf], „tresene“ [schütteln], „acane“ [schluchzen], „čukane“ [klopfen], „oplakvane“ [beweinen], „provikvane“ [aufschreien] usw.[745]

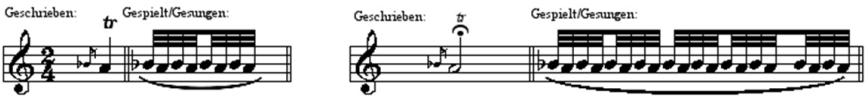
Die Lieder Nordost- und Nordwestbulgariens und der Region Pirin werden als arm an Ornamentik beschrieben. Wohingegen die thrakische Region und das Strandžagebirge sowie das Šopengebiet als besonders reich an Ornamentik gelten. Beispiele:

Rhodopen: Die Ornamente der rhodopischen Lieder sind sehr vielfältig. Sie werden in den Melodiefluss eingebunden. Auf diese Weise werden sie nur selten als gesonderte Verzierungsformeln wahrgenommen, sondern sie wirken so, als wären sie Teil der Melodie. Bestimmte Ornamente wiederholen sich in vielen Liedern (z. B. langsame Triller, einfache und doppelte Pralltriller oder Portamenti). Besonders typisch ist das Portamento oder Glissando, ein auf- oder abwärtiges Gleiten, welches oft auch über große Tonabstände praktiziert wird.

- Die thrakische Region ist berühmt für ihren Reichtum an Verzierungen. In den ungebundenen, reich ornamentierten Gesängen der mensurfreien Tafellieder bei den thrakischen Sängerinnen kamen bis zu zweihundert Verzierungsvarianten vor.[746]
- In dem Šopengebiet werden die zweistimmigen Erntelieder durch ein „Vibrieren“ und ein eigentümliches Abhacken des Tones verziert.
- In der Pirinregion kommen die Verzierungen erst am Ende der Musikphrasen der langsamen zweistimmigen Lieder vor. Es sind besondere Arten abrupter Windungen, die auch „hălcania“ [Schluckauf] genannt werden.

Abb. 38: (a-m) Beispiele für die Beschreibung und Notation von Ornamentik[747]

a) Einfacher Triller mit oberem Nachbarton (charakteristisch für das Šopengebiet, Rhodopen-, Pirinregion und Nordbulgarien, nicht zu finden in der thrakischen Region und in Dobrudža)

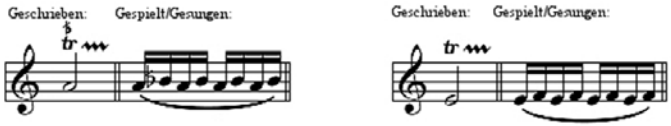


745 Aufzählung vgl. Šopov – 2005, S. 5.

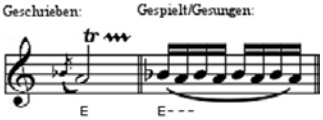
746 Vgl. Georgieva – Dissertation über die Verzierungspraxis in der thrakischen Region.

747 Abbildungen Quelle: Šopov – 2005, S. 6-21. Auf der linken Seite wird jeweils die Notationsweise angegeben, auf der rechten Seite wird die Verzierung, wie sie zu singen ist, ausgeschrieben.

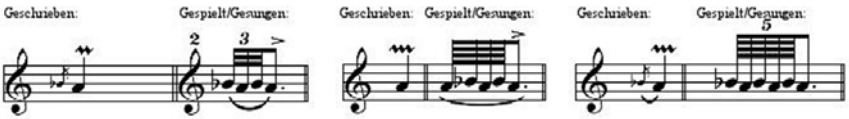
b) Langsamer Triller. Es ist eine Art Schaukeln, das Vibrato geht von unten nach oben, meist im Vierteltonbereich (charakteristisch für die langsamen mensurlosen Lieder in den Regionen Thrakien und Dobrudža; in der Strandžaregion ist dieser Triller noch langsamer, er wird „strandžansko vibrato“ genannt)



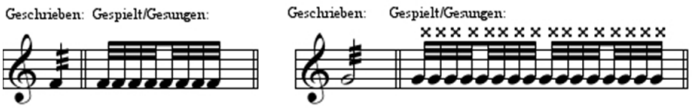
c) langsamer Triller mit Vorschlag von oben



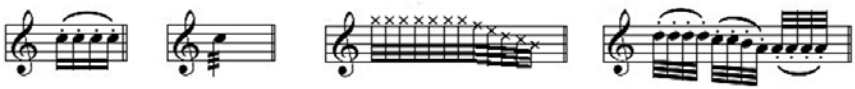
d) Pralltriller
e) doppelter Pralltriller (charakteristisch für die Regionen: Thrakien, Šopengebiet, Rhodopen)
f) doppelter Pralltriller von oben (charakteristisch für die Regionen: Thrakien, Rhodopen, Dobrudža, Nordbulgarien)



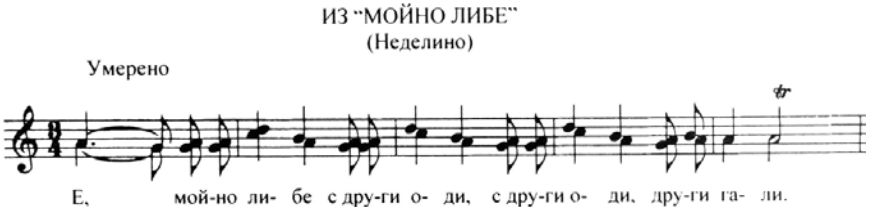
g) Das Tresene [Schütteln] wird in dem Šopengebiet von der ersten Stimme übernommen. In Pazardžik und Ihtiman von der zweiten Stimme.



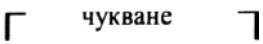
h) In der Pirinregion ist das „Acane“ [Schluchzen] verbreitet. Auch hier geht es um die besondere Technik der schnellen Wiederholung eines Tones im hohen Register evtl. mit Portamento.



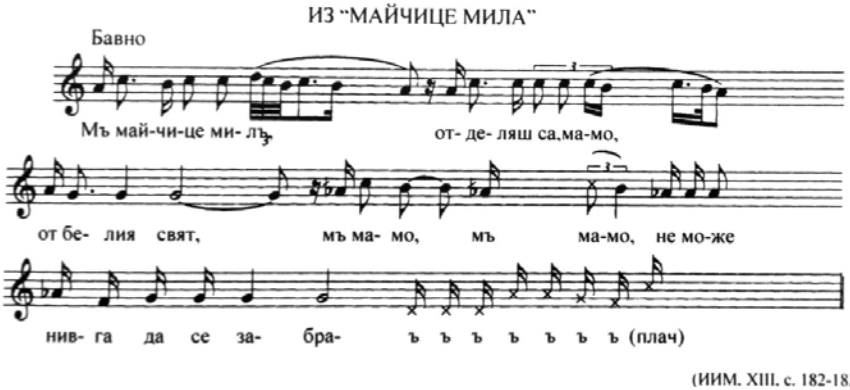
i) In der Mehrstimmigkeit aus Nedelino bewegt sich die zweite Stimme in Sekunden zur ersten, kann aber auch in einigen Momenten über die erste Stimme gelangen. Die Stimmen beginnen und enden im Einklang.



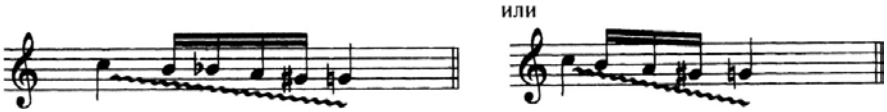
j) Das Klopfen „čukvane“ ist charakteristisch für die Region Pazardžik. Der Ton wird in der Tiefe des Halses gebrochen.



k) Beim Beweinen [oplakvanie, auch ridanija, stenanija] werden die Töne in unstabiler Intonation und mit Portamenti ausgestoßen. Es hat improvisierten Charakter und schließt Schluchzer und Rezitative ein.



l) Das Portamento ist sehr typisch für die Rhodopen und für die thrakische Region.



m) Das Provikvane [Aufschreien] trifft man bei vielen Ernteliedern an. Es wird meist an Phrasenenden auf einem unbestimmten Ton ausgeführt. Häufig endet das „acane“ oder „tresene“ mit einem solchen Aufschrei.

11) Textinhalte

Die Vielfalt der Liedinhalte, ihre bunte Thematik, ist eine wesentliche Seite des Reichtums der bulgarischen Volkslieder. Es gibt historische und mythische Lieder, Arbeitslieder, Liebeslieder und Lieder über das Familienleben und den Alltag, Lieder über die Natur, humoristische Lieder, usw.[748] Besonders aufschlussreich sind die sogenannten protokollierenden Lieder, durch die rituelle Handlungsabläufe beschrieben werden. Es wird beim Singen das beschrieben, was gerade getan wird. Für alle Lieder gilt, dass in Abhängigkeit zur Region unterschiedliche Formen der Poesie in der Ausdrucksweise benutzt werden. Sie formen plastische Gestalten, beschreiben und erzeugen Gefühle und Stimmungen. Die emotionalen Effekte entstehen durch die unteilbare Einheit von poetischem Wort und Melodie.[749] Die Sujets, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die Darbietungsmanier bilden eine Einheit. Die Spezifik des musikalischen und sprachlichen Bildes ist je nach Region, Funktion und Thema verschieden. Dennoch wiederholen sich Themen, Legenden und Sichtweisen. Selbst konkrete Geschichten findet man in verschiedenen Variationen im ganzen Land und sogar außerhalb der Grenzen Bulgariens. So z. B. die Geschichte der sieben Brüder, die am Tag eine Brücke bauen, die sich in der Nacht von selbst wieder zerstört, bis sie eine junge Frau einmauern. Natürlich gibt es auch immer wieder besondere Inhalte und Themen, die nur in lokaler oder regionaler Variation vorkommen. Auch die geschichtlichen Wandlungen fließen inhaltlich in die Volkslieder ein. Volksmusik kann zwar vom wissenschaftlichen Standpunkt aus nicht als Quelle für historisches Wissen genutzt

748 Vgl. V. Stoin – 1934, SbNU, Bd. 39. Siehe ausführlich die 75 inhaltlichen Schwerpunkte der Lieder in Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine, 1. Musikalische Klassifikation, 2. Thematik, Abb. 47.

749 Vgl. Djidjev – 2005, S. 14.

werden, aber dennoch ist häufig der Glauben an die folkloristisch konstruierte Geschichte vorhanden. Beispiele hierfür finden sich unter den epischen Heldengesängen.[750] Auch die Lieder über Gewalt und Grausamkeiten, welche die Bulgaren während der osmanischen Herrschaft erdulden mussten, werden weiterhin tradiert und auch der Glaube an die dort erzählten Geschichten scheint noch lebendig zu sein.[751] Die musikalischen Regionen unterscheiden sich vor allem in den inhaltlichen Vorlieben.

Rhodopen: Ebenso wie es melodische und ornamentale Stereotypen in den rhodopischen Volksliedern gibt, existieren auch stereotype Textinhalte, die als sprachliche Muster in mehreren Liedern vorkommen. Die Thematik der Lieder ist häufig mit konkreten Ereignissen verbunden. Eine besondere Gattung in den Rhodopen sind die „Gurbet-Lieder“. „Gurbet“ bedeutet, dass man den Heimatort verlässt, um irgendwo Arbeit zu suchen und das Überleben zu sichern [Arbeit in der Fremde], und wieder zurückkehrt (keine Migration). In den rhodopischen Liedern werden Geschichten erzählt, die sich so oder ähnlich immer wieder zugetragen haben könnten. Auf diese Weise erzeugen die Texte eine sehr bodenständige und realistische Atmosphäre. Die Lieder über die Liebe sind besonders zahlreich. Sie sind im Inhalt so vielfältig, dass eine simple Klassifikation zur Gattung „Liebeslieder“ häufig problematisch ist. Die Beziehungen zwischen jungen Menschen, die familiäre Lebensweise aber auch mythologische und historische Sujets werden besungen. Viele Lieder sind mit dem Hirtenleben verbunden. Einige Lieder schockieren durch ihre unverblümte Ehrlichkeit und Tabulosigkeit. Sie können direkte sexuelle Anspielungen enthalten und auch moralische und häufig grausame Konsequenzen. Sehr offen werden Probleme und deren konventionelle Lösung aufgezeigt.

Beispielsweise endet ein Lied über die Liebe zwischen Geschwistern, die ein gemeinsames Kind erwarten, mit dem Ausruf „Fangt sie, bindet sie, verbrennt sie!“.[752] In einem anderen Lied beschwert sich eine Frau bei ihrer Mutter, dass sie von ihrem Mann nicht begehrt und sexuell befriedigt wird[753]; oder ein Mädchen gesteht ihrem Liebsten, dass es von seinem Bruder vergewaltigt wurde.[754] In den Liedern wird sehr offen über Liebe, Sexualität, Tod und Schmerzen geredet, aber ebenso über psychische und emotionale Reaktionen und existentielle Probleme.

750 Vgl. Vakarelski – 1961, Burin – 1961, E. Stoin – 1980.

751 Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk (Добралък), Osmanische Zeit, Zur Türkenfrage Ein Gespräch mit Liedern.

752 Siehe Musikbeispiel: Nr. 26 Janke dărvo rod rodilo (Baba Marijka).
Funktion: na horo [Tanzlied], napred nazad [vor und zurück] = schiefes Horo.

753 Oti ma dade majčinko, na taja pusta budala, deto sa ništo dosešta ...

754 Siehe Musikbeispiel: Nr. 11 Radele begalo (Laiengruppe).
Funktion: žetvarska [bei der Getreideernte], antiphon gesungen.

Manchmal können die Liebeslieder daher ihrem Inhalt nach eher den Liedern über den Lebensalltag zugeordnet werden.

- Im Gegensatz zu den inhaltsschweren rhodopischen Liedern erzählen die Liebeslieder aus dem Šopengebiet eher von spielerischen Situationen zwischen verliebten Jugendlichen, die mit viel Witz vorgetragen werden.

12) Sprachliche Dialekte

Alle Volkslieder benutzen in ihren Texten den spezifischen sprachlichen Dialekt ihres Ortes bzw. ihrer Region. Sie unterscheiden sich dadurch markant von der bulgarischen Literatursprache. Die sprachlichen Dialekte sind durch die linguistische Geographie ausführlich erforscht worden.[755] In der Linguistik spricht man von der „jat-Grenze“, die Bulgarien in West und Ost teilt (von der Mündung des Flusses Vit bis nach Thessaloniki).[756] Diese „jat-Grenze“ gilt auch für die Musikdialekte.[757]

Rhodopen: Den rhodopischen Dialekt erkennt man an der Verwendung bestimmter Wörter. Wie es jedoch bei sprachlichen Dialekten häufig der Fall ist, kann sich die Aussprache und die Wortverwendung zweier nebeneinander liegender Dörfer bereits deutlich voneinander unterscheiden. Viele der Liedsammelbände enthalten daher im Anhang spezielle Glossare, welche die dialektischen Wörter erklären. Während der Feldforschung ist es wichtig, die Informanten nach den unverständlichen Wörtern zu fragen, um Bedeutung und Verwendungskontext des Wortes zu verstehen. Häufig erzählen sie dann die Geschichte des Liedes mit anderen Worten nach, indem sie es gleichzeitig auslegen und werten.

5.2 Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik“

Bei der Klassifikation „authentischer bulgarischer Volksmusik“ gibt es viele Möglichkeiten. Sie lassen sich historisch anhand verschiedener Publikationen verfolgen und bestimmen auch heute noch die Benutzungsmöglichkeiten der Sammelbände und des Musikfolkloristischen Archivs. Die Klassifikation und Systematisierung von Volksmusik wurde zu einem sehr wichtigen separaten wissenschaftlichen Arbeitsfeld, das von der Form der Umwandlung von musikalischer Praxis zu schriftlichen Dokumenten und zu Archivdaten bestimmt wurde. Hinter den verwendeten Ordnungssystemen ist der enorme Forschungsaufwand sichtbar, der betrieben wurde, um eine Koordination innerhalb des zusammengetragenen Materials und

755 Vom Institut für bulgarische Sprache der BAN wurden seit 1964 (Bd. 1) zu jeder Region dicke Buchmappen mit phonetischen, morphologischen, akzentspezifischen, syntaktischen, lexikalischen und semantischen Landkarten herausgegeben: Bălgarski dialekten atlas [Bulgarischer Dialektatlas].

756 Im Westen sagt man z. B. mljako im Osten mleko, beides bedeutet Milch.

757 Vgl. Stojkov – 1968, S. 17, 54.

den strukturellen Elementen zu ermöglichen. Die Beziehungen zwischen den regionalen, funktionalen und theoretischen bzw. musikanalytischen Kriterien und der Spezifik des folkloristischen Materials sollte dabei erhalten bleiben.[758]

Einzig die Klassifikation der Volkslieder nach Musikregionen stand beim Zusammentragen des Materials und dessen Erforschung als primäres Kriterium immer im Vordergrund.[759] Dies gilt vor allem für die Sammelbände, denn sie ordnen die Folklore nach ihrer regionalen Zugehörigkeit. Seit den 1980er Jahren wurde zudem entsprechend der sprachwissenschaftlichen Forschung die regionale Zugehörigkeit unter dem Namen „Dialektologie“ als separater Forschungsschwerpunkt behandelt.[760]

Bereits während der Phase des Sammelns von Volksmusik wurden von den Informanten nicht nur die Lieder selbst, sondern auch die funktionalen Klassifikationskriterien erfragt. Die Zuordnung und die Auskünfte der Traditionsträger galten ebenso wie deren Musik als „authentisch“. Daher wurde ihnen besondere Bedeutung zuteil. Jedes Lied hatte seinen bestimmten Platz in der Lebenswelt und seine bestimmte Zeit, zu der es erklingen konnte, seinen Ort und seine Funktion. Das Klassifikationssystem der Traditionsträger war den Bedürfnissen der in dieser traditionellen Welt lebenden Bevölkerung angepasst, daher galt das, was als klassifizierender Kontext durch die Traditionsträger angegeben wurde, als „richtig“ im Sinne von „authentisch“. Innerhalb der wissenschaftlichen Auswertung und Transformation der durch die Traditionsträger vorgegebenen Klassifikationen waren terminologische Probleme, auf sprachlichen Dialekten beruhende Doppelkodierungen, Verwechslungen und Widersprüche unvermeidlich.[761] Der Grund dafür liegt in den vielfältigen Benennungen ein und desselben Phänomens im Feld und in deren deskriptiver Übertragung in den wissenschaftlichen Sektor. Die Termini können nicht nur regional verschieden sein, sondern auch durch die sprachlichen Dialekte Unterschiede aufweisen.

Beispiel Spinnstubenlieder: In der kalten Jahreszeit trafen sich am Abend die Mädchen „na sedjanka“, um gemeinsam zu stricken, sticken, häkeln, zu spinnen usw. Eine ältere Frau passte auf die Mädchen auf, denn auch Junggesellen kamen zu diesen Treffen. Während dieser Zusammenkünfte wurde viel gesungen und auch getanzt. Die Lieder wurden „Lieder na sedjanka“ genannt. Auf Deutsch können sie als „Spinnstubenlieder“ bezeichnet werden. In den Rhodopen wird die „sedjanka“ häufig aber „poprelka“ ge-

758 Vgl. Botušarov – 1973 und 1979, Zaharieva – 1974 und 1977, in: MH 1977/5, S. 118-126 und MH 1977/6, S. 136-143., 1983.

759 Eine Auflistung der wichtigsten Studien zu einzelnen Regionen ist zu finden in: Litova-Nikolova – 2000, S. 126-131.

760 Vgl. T. Todorov – 1987, S. 328-333, E. Stoin – 1981 und Litova-Nikolova – 2000, S. 126f.

761 Beispiele für terminologische Probleme und Doppelkodierungen siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

nannt. Die bulgarisch-muslimischen Frauen hingegen benutzten das Wort „medžija“, aber auch „mežo“ und „medžica“.[762] Es existieren daher mindestens drei völlig verschiedene Bezeichnungen für die Spinnstubenlieder.

Ein weiteres Problem lag darin, dass Lieder eine enge, lockere oder eine transitive Bindung an die Funktion bzw. an das Ritual aufweisen können. Beispielsweise wurden die Spinnstubenlieder in den Rhodopen häufig auch als „Tafellieder“ [na trapeza = am Tisch] oder von Männern beim Plaudern [na muhabet] gesungen. Ein weiteres Beispiel wären eine große Anzahl von Tanzliedern [na horo] die zu unterschiedlichen Anlässen gesungen und vertanzt werden konnten, unter anderem auch in der Funktion von Spinnstubenliedern.[763]

Unter wissenschaftlichen oder archivalischen Prämissen musste die Klassifikation der Traditionsträger – bei allem Respekt vor deren „Authentizität“ – hinterfragt und überarbeitet werden. Zwischen deskriptiver Forschungsarbeit und klassifikatorischer Ordnung bestehen daher zahlreiche Unterschiede.

Die Geschichte der Klassifikation von „authentischer bulgarischer Volksmusik“ besteht aus Beispielen, die zeigen, wie auf der Suche nach einem wissenschaftlich allgemeingültigen Klassifikationssystem an den Problemen der Systematisierung anhand bestimmter Parameter gearbeitet wurde. Es handelt sich um eine Geschichte, in der sich Wissenschaftler einerseits scheuten, Komplexität mindernde, stabile, universell anwendbarere Ordnungsprinzipien einzuführen. Diese Verweigerung sollte jedoch auch positiv betrachtet werden, denn es blieb eine Vielfalt in den Begrifflichkeiten erhalten. Andererseits nahmen die theoretischen Fragen zu Klassifikation und Systematisierung des hochkomplexen musikalischen Materials einige Wissenschaftler so sehr ein, dass gerade hier die Forschung leicht zum Selbstzweck eines separaten Forschungszweigs wurde, ohne dass das Erforschte innerhalb der Praxis der Klassifikation von Musik tatsächlich realisiert werden konnte.[764] Die intensive Beschäftigung mit funktionalen und klassifizierenden Merkmalen ließ zahlreiche separate Untersuchungen zu den kalenderbezogenen Bräuchen und zu den Bräuchen aus dem Lebenszyklus entstehen. All diese Studien stehen in Zusammenhang mit Klassifikationsfragen und der Zuordnung von Musik zu bestimmten Genres, selbst wenn diese nicht explizit thematisiert werden.[765]

Bulgarien verfügte vor allem während der sozialistischen Phase über gut organisierte Institutionen (Musikinstitut und Archiv) mit vielen Mitarbeitern, die sich mit den inzwischen angesammelten großen Mengen von Aufzeichnungen und Tonaufnahmen und mit deren Systematisierung und Edition beschäftigten. Sie

762 Vgl. Mihajlov – 2002, S. 152-166.

763 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Gruppensingen.

764 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Speicherung und Nutzung der gesammelten und systematisierten Archivdaten.

765 Beispielsweise die Arbeiten zu Klageritualen von N. und D. Kaufman – 1988.

hatten ihre eigenen Methoden der Ordnung und Analyse entwickelt und waren dabei auf zahlreiche Probleme und Fragen gestoßen.

Diejenige Musikethnologen und Folkloristen, die sich vornehmlich der Philologie und Literaturwissenschaft zugehörig fühlten, gingen hierbei unterschiedliche Wege.[766] Das Klassifizieren von Liedern nach dem Inhalt der Geschichten, die in ihnen erzählt werden, hat eine lange Tradition, da die Liedforschung anfangs als Teilgebiet der Philologie und Literatur begriffen wurde. Die Philologen, Bulgaristen und Slawisten, haben diesen Anspruch niemals aufgegeben. Für sie blieb der Inhalt der Lieder unter Einbezug der Funktion das Hauptkriterium zur Klassifikation: „Um eine stabile Klassifikation zu haben, benutzen wir als Klassifikationsmerkmal vor allem den Inhalt der Lieder.“[767] Anlass, Zeit, Ort, Form und Stil (Aufführungspraxis) wurden als sekundäre Merkmale betrachtet, da sie transitiv sein können. Die Klassifikation könne so die folkloristischen Werke nicht in vorgefertigte Schemata einfrieren, darum sollte allein der Inhalt das Fundament der Klassifikation bilden. Auf diese Weise könnten die Transformationen innerhalb der Funktionen als Entwicklungstendenzen analysiert werden.[768] Diese Sichtweise diente der bulgarischen Musikwissenschaft und Musikethnologie natürlich wenig.

Die Study Group of Folk Music Systematization, die 1964 auf dem Kongress des International Folk Music Council (IFMC) gegründet wurde, bot den bulgarischen Wissenschaftlern die Möglichkeit, sich mit einer Vielzahl von internationalen Herangehensweisen an die Systematisierung gesammelter Daten vertraut zu machen.[769] Dieses Gremium diente sowohl den Institutionen diverser Länder als auch den einzelnen Wissenschaftler als internationales Forum für Diskussionen, Vergleiche und innovative Projekte. Innerhalb der Systematikgruppe wurden die Ordnungs-, Dokumentations- und Analysemethoden verschiedener nationaler Sammlungen unter Berücksichtigung der unterschiedlichen Aufgaben- und Zielstellungen, der Auswahl der Merkmale und deren Anordnung auf hierarchischen Ebenen, vorgestellt und gemeinsam diskutiert. Das Ergebnis dieser Vergleiche war die Erkenntnis, dass die Probleme der Anwendung unterschiedlicher Systematisierungsverfahren vor allem in den Unterschieden des musikalischen Materials zu suchen sind. Obwohl alle mit den annähernd gleichen Problemen der Verarbeitung

766 Dies äußerte sich vor allem in der Gründung des Instituts für Folklore mit eigenem Archiv unter dem Philologen und Folkloristen Petăr Dinekov. Siehe Kap. 4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen, Das Institut für Folklore.

767 Dinekov – 1980, S. 280.

768 Vgl. Dinekov – 1980, S. 281f.

769 Ein Themenschwerpunkt dieses Kongresses lautete „Methods of Classification and Lexicographical Arrangements of Tunes in Folk Music Collections“. Vgl. Kodāly – 1965, S. 213-355 und Elscheková – 1966, S. 56-76. Während der dritten Tagung 1967 wurde beschlossen, dass es sinnvoll sei, auf der Basis internationaler Zusammenarbeit Wissenschaftler aus Bulgarien, Rumänien, der Sowjetunion, aus Norwegen und Dänemark hinzuzuziehen, wobei die Studiengruppe zuerst auf Zentraleuropa beschränkt bleiben sollte. Vgl. D. Stockmann – 1972, S. 29.

und Nutzbarmachung ihres Materials konfrontiert waren, musste die Suche nach einem einheitlichen Klassifikationssystem, das als Basis für eine internationale Forschung eine Vereinheitlichung der musikethnologischen Dokumentationsmethoden ermöglichen könnte, aufgegeben werden. Jede Kulturnation hatte ihre eigenen Merkmale, auf die sie Wert legte, und brauchte daher ein eigenes System. Daher sollte vorerst durch die präzisere Bestimmung von Termini (z. B. Tonhöhe, Tonalität, Tongruppe, Motiv, Zeile, Strophe, architektonische Gliederung) eine möglichst einheitliche, komplexe Analysebasis erarbeitet werden:

> *„Termini sind nicht als isolierte Begriffe aufzufassen, sondern sie sind Bestandteile eines bestimmten Systems von Begriffen, eines Systems unter- und übergeordneter Termini, die ihre konkrete und korrekte Bedeutung erst durch die logische Einführung in das Gesamtsystem erhalten.“*[770]

Im Vordergrund stand die schnellere und klare Verständigung untereinander, um einige Grundlagen für eine einheitliche Analysemethode erarbeiten zu können, auf deren Basis gemeinsame Diskussionen und Vergleiche möglich sein sollten. Die Arbeit der Systematikgruppe des IFMC hatte zur Folge, dass in fast allen Ländern Klassifikationsprojekte in Angriff genommen wurden. Die technischen Verfahren, wie beispielsweise Lochkarten oder Rechenautomaten, interessierten die Systematikgruppe besonders, weil es hier unumgänglich war, sowohl mit klaren Definitionen und Termini zu arbeiten als auch die einzelnen analytischen Schritte rational zu beschreiben, indem sie in eine für den Computer akzeptable Form umgesetzt wurden. Ähnlichkeiten, ihre Korrelationen, statistische Gesetzmäßigkeiten der Materialmengen, Verkettungsfolgen, Verbundwahrscheinlichkeiten und diverse andere statistische Aspekte sollten durch datenverarbeitende Verfahren schneller und präziser ermittelt werden. Die Art und Anzahl der Merkmale sowie deren Reihenfolge sollte je nach Fragestellung beliebig kombiniert werden können. Somit ging es in der Systematikgruppe immer mehr um methodologische und rechnerische Fragen der Informationsverarbeitung und immer weniger um die Materialien selbst.[771] Vielleicht ist diese Versenkung in die methodologischen Aspekte der Grund dafür, dass die in den 1970er Jahren mühsam im bulgarischen Archiv gestanzten 7000 Lochkarten nie zur Anwendung kamen und keine Resultate in der Analyse bulgarischer Volksmusik gebracht haben.[772]

Die parallele Existenz verschiedener Klassifikationsmöglichkeiten, die ein oder mehrere Klassifikationsmerkmale und deren Merkmalswerte berücksichtigen, bleibt theoretisch nachvollziehbar. Dennoch hat sie in der Praxis der Klassifikation

770 Elscheková –1972, S. 131.

771 Der IFCM wurde 1981 in International Council for Traditional Music (ICTM) umbenannt: http://www.ictmusic.org (Vgl. „study groups“). Letzter Zugriff: 23.10.2012.

772 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Systematisierung des Forschungsmaterials für das Archiv.

von Volksmusik zwar zahlreiche Versuche, aber kaum stabile praktisch anwendbare Lösungen hervorgebracht. Die lexikalische Klassifikation wurde am häufigsten benutzt. Dabei kommen auf jeder Klassifikationsstufe die gleichen Kategorien vor, so dass zwischen den einzelnen Bestandteilen nur in Bezug auf den nächsten Bestandteil unterschieden wird. Das gilt für alle alphabetischen Systeme, alle Inzipit-Kataloge (textliche und melodische), alle Verzeichnisse von Formen, Kadenzen und Silbenstrukturen. Die lexikalische Klassifikation kann auch als mehrstufige analytische Klassifikationsmethode benutzt werden, sobald mehrere Aspekte beachtet werden.[773] Auf dieselbe Weise kann auch eine gleichzeitige Klassifikation der strukturellen und funktionellen, musikalischen und inhaltlichen Aspekte von Liedern stattfinden. Das lexikalische Klassifikationsprinzip kann auch als typologisches Verfahren aufgefasst werden, so dass durch Gruppierungen auch Ähnlichkeiten und Verwandtschaften gekennzeichnet werden können.

In der Praxis werden oft Kombinationen von Klassifikationsarten benutzt. Erwähnt sei, dass das auf der Ordnungstheorie aufgebaute Prinzip der Ähnlichkeit (Entfernung) aus den formalisierten typologischen Methoden entstanden ist. Ähnlichkeitstafeln wurden erstellt, die zum Ordnen von Einzelwesen genutzt werden konnten. Taxonomien wurden angefertigt, bei denen auf Grundlage einer Ähnlichkeits- oder Entfernungstafel ein Dendrit erstellt werden konnte usw. Auch in der faktorenanalytischen Typenbestimmung von Volksliedmelodien nach Rainer Kluge ist die quantitative Ähnlichkeit der Ausgangspunkt.[774] Er erarbeitete hierzu drei Feststellungsdefinitionen:

1. Ein Typ ist eine empirisch vorgefundene Gruppe untereinander ähnlicher Individuen (Melodien, Lieder).
2. Ein Typ ist ein Merkmalswertekomplex, der in den Individuen (Melodien, Liedern) einer empirisch vorgefundenen Gruppe in unterschiedlichem Grade ausgeprägt ist.
3. Ein Typ ist ein Individuum (Melodie, Lied), in dem ein Merkmalswertekomplex einer empirisch vorgefundenen Gruppe so hochgradig ausgeprägt ist, dass das Individuum die Gruppe repräsentiert. [775]

Die vergleichende Forschung fragt nach der Ähnlichkeit, beispielsweise in welchem verschiedenen Sinn Melodien miteinander „verwandt“ sind. Es kann dabei zwischen Typen-, Stil- und Wurzelverwandtschaft unterschieden werden.[776] Das Prinzip der Ähnlichkeit bzw. der Entfernung ist sowohl ein Phänomen der Wahrnehmung als auch ein Gebilde der Ordnungstheorie. Bei der Klassifikation

773 Beispielsweise werden drei Aspekte der medizinischen Literatur durch Zahlen verschlüsselt: „L 246 : 421 : 62“ Sie bezeichnen die Art des Organs: die Art der Krankheit: und die Art der Behandlung.

774 Vgl. Kluge – 1974.

775 Vgl. Kluge – 1974, S. 11 – 13.

776 Vgl. Wiora – 1969, S. 38.

nach musiktheoretischen Parametern steht die Frage der Ähnlichkeit oft im Zusammenhang mit den Begriffen wie Typus, Modell oder Variante. Sie können sich beispielsweise auf Melodie, Rhythmus oder Struktur beziehen. Walter Wiora geht beispielsweise bei der Klassifikation von Melodien davon aus, dass diese „gewöhnlich Abwandlungen von Melodie-Gestalten oder Melodie-Typen sind. Sie verkörpern generelle Formen, ähnlich wie die einzelnen Pflanzen oder Tiere ‚Arten‘ verkörpern, von denen es viele Exemplare und Varianten gibt.“[777] Die Ähnlichkeit kann als statistische Größe aufgefasst und so berechnet werden. Daher stehen Musiktheorie und Musikpraxis häufig in einem Spannungsverhältnis, das sich aus dem unterschiedlichen Zweck der Klassifikation und deren Begrifflichkeit herleiten lässt:

> *„Wie … zu ersehen ist, lassen sich die Klassifikationen wie auch bestimmte Formen der Typologie völlig formalisieren, darum können sie maschinell bearbeitet werden. Die Methoden sind völlig objektiv, aber das Endergebnis hängt immer von der Wahl der Merkmale ab, von der Methode der Analyse.“*[778]

Eine endgültige Lösung für die Klassifikation von Volksmusik gibt es bis heute weder für Bulgarien noch auf internationaler Ebene, so dass zahlreiche Fragen weiterhin aktuell bleiben. Sie werden als Problematik in den alten und neuen Formen und Formaten „authentischer bulgarischer Volksmusik“ weitergeführt.

Während bei der Deskription die Terminologie der Traditionsträger beibehalten werden muss, sollten bei der sekundären wissenschaftlichen Klassifikation die entscheidenden Termini im Vorfeld festgelegt und konsequent benutzt werden. Die zur wissenschaftlichen Klassifikation benutzten Termini sind allerdings fast ebenso zahlreich und vielfältig wie die der Traditionsträger und daher schwer zu überblicken und noch schwerer anzuwenden. Zusätzlich zu der begrifflichen Vielfalt, die sich nach der Funktion der Lieder richtet oder auch nach den theoretisch extrahierten Kriterien, die eine musikalische Gattung charakterisieren, können die formalen Kriterien der wissenschaftlichen Klassifikation wechseln:

> *„Wenn die Funktion eines Liedes sehr stark ausgeprägt ist, dann klassifizieren wir nach Funktion. Wenn die Funktion verloren geht, dann suchen wir die Seite der Kunst und klassifizieren nach der Funktion als Kunst. Das ist ein formaler Wechsel der Klassifikationskriterien.“*[779]

Beim Wegfall der funktionalen Anbindung von Liedern änderten sich auch ihre Existenzbedingungen. Entweder sie wurden in einen neuen Anwendungsbereich integriert, oder sie verloren ihren Bezugspunkt und verschwanden allmählich auch

---

777 Wiora – 1969, S. 31.
778 Bielawski – 1972, S. 40.
779 Botušarov – 1973, S. 53.

aus dem Gedächtnis der Informanten. Ein Beispiel hierfür wären die Erntelieder, die zusammen mit den sich verändernden Produktionsbedingungen in der Landwirtschaft keine Anwendung mehr finden können. Dennoch können die Informanten die ursprüngliche Funktion der Lieder noch benennen, selbst wenn diese ihre Gültigkeit verloren hat. Im Kontext der wissenschaftlichen Reflexion ist beispielsweise die funktionale Bezeichnung „Erntelieder“ zu einem Genre geworden, wodurch vor allem musikalische Eigenschaften beschrieben werden.

Weiter unten werden einige Sammelbände und Einzelstudien und vor allem das Musikfolkloristische Archiv selbst als Beispiele angeführt. Das aktuellste Beispiel ist die Multimediale Datenbank des Musikfolkloristischen Archivs, in der die volksüblichen Terminologien zur funktionalen Klassifikation benutzt werden, so dass es zu einer unüberschaubaren Menge von Klassifikationskriterien, Möglichkeiten und Mehrfachkodierungen kommt: Hier werden bei der Suche nach Liedern, die einer bestimmten Funktion im Lebensalltag zugehören, 203 Möglichkeiten angeboten. Dabei existieren für die Benennung einer Funktion meist mehrere Begriffe.[780] Die Vielfalt an Begriffen resultiert unter anderem aus dem Wortreichtum der Traditionsträger für gleiche oder ähnliche Funktionszusammenhänge. Ebenso haben die musikalischen Variationsmöglichkeiten der Traditionsträger Einfluss auf die vielfältigen Zuordnungsmöglichkeiten. Sicherlich wird erst die Einbindung der archivischen Materialien in eine internationale Datenbank zu einer erzwungenen Reduktion der Klassifikationsmerkmale führen.

Bei der Klassifikation von Volksmusik muss zuerst der vorgesehene Anwendungsbereich bzw. die Zielgruppe, für die klassifiziert werden soll, berücksichtigt werden. Die Bedürfnisse der Adressaten werden auf unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten verweisen. Je nachdem ob für ein national angelegtes Volksliedarchiv, für einen Sammelband, für kulturvergleichende Untersuchungen oder zur Verdeutlichung bestimmter Thesen, wie z. B. Varianten einer Melodie, klassifiziert werden sollte, wurden die Klassifikationen methodologisch angepasst. Die Verwertung des Materials durch möglichst verschiedene Zielgruppen mit unterschiedlichen Bedürfnissen erklärt das Bestreben, das zu klassifizierende Material unter bestimmten, jedoch möglichst allgemeinen Aspekten zusammen zu stellen. Die konkreten Funktionen und die Benutzer der Sammlungen und des Archivs wurden offen und flexibel gehalten, damit der gemeinsame Nenner der Identität stiftenden und nationalen Bedeutung bewahrt werden konnte. Die auf Allgemeingültigkeit ausgerichteten Klassifikationssysteme sollten durch ihre Ordnungsmethoden eine brauchbare Basis zur weiteren Verwertung der Sammlungen bieten. Je größer die Möglichkeiten der flexiblen Handhabung sind, desto eher können auch heute noch – je nach Analyseaspekt – zusätzliche Gesichtspunkte optimiert werden, indem

780 Siehe Kap. 6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine, 9. Funktion im Lebensalltag.

durch die Offenheit des Systems komplexere Schnittstellen zu anderen Anwendungsgebieten ermöglicht werden. Obwohl die komplex ausgerichteten Systeme in der Analyse bestimmter musikalischer Merkmale selbstverständlich ergiebiger sind, sollten sie, sobald die Frage nach einem anderen Merkmal in den Vordergrund rückt, als unbrauchbar beiseite gelegt werden können. Konkrete Fragestellungen zur Analyse von Musik wurden daher bei der Klassifikation nur peripher berücksichtigt bzw. wurden ausschließlich als Ergänzungen – als analytische wissenschaftliche Kontexte – im Vorwort, in Form von Anhängen oder in separaten Publikationen angeboten.

Dennoch hat sich bei der Klassifikation der Volkslieder eine Art Rangfolge der Kriterien eingebürgert, die sich aus den Hörstrategien der Wissenschaftler herleiten lässt:

> *„Der Forscher entwirft ein empirisches Musikmodell, in welchem die wichtigsten Elemente, Parameter und Stileigenheiten einer Musik enthalten sind. Dieses Modell beruht auf einer vorläufigen Auswertung der musikalischen Erfahrung, die die Höranalyse und Klangperzeption der Musik miteinbezieht.“*[781]

An erster Stelle stand die Bestimmung der (1.) Region. Das zweite Merkmal war der (2.) Anlass bzw. die Funktion (Zeit, Ort, Brauch und Ritual), die eine synkretistische Verbindung mit dem Genre der Lieder aufweist. Die weiteren Merkmale basieren auf einer (3.) Analyse der musiktheoretischen Parameter, die als zusätzliche Informationen veröffentlicht werden konnten. Zahlreiche Kategorien greifen hierbei ineinander und ergänzen sich, beispielsweise Melodie und Rhythmus, Rhythmus und Metrum oder Melodie und Tonsystem. Dennoch kann jeder dieser Parameter zur Analyse aus der Musik herausgelöst und einzeln betrachtet werden. Zu den untersuchten melodischen Klassifikationsmerkmalen zählten: Tonleiter, Ambitus, Korrelationen zwischen Tönen und Silben, Takte, Melodiezeilen, relative Häufigkeiten melodischer Intervalle zwischen direkt benachbarten und nicht direkt benachbarten Tönen, melodische Formschemata, melodisches Inzipit, Häufigkeit des Vorkommens bestimmter Intervalle, Zahl der Melodiezeiten und die Tonhöhe des Schlusstons in den einzelnen Melodiezeilen. Der Rhythmus und das Metrum bilden einen weiteren wichtigen Ansatz, wobei das Metrum entsprechend der Zeittheorie in der Musik dem eigentlichen Rhythmus übergeordnet ist.[782] Um die Qualität der metrischen Organisation der Längen zu bezeichnen, werden sie meist gemeinsam als metrorhythmische Phänomene zusammengefasst.

Bei der Klassifikation von Feldforschungsmaterial für Publikationen ging es vorerst um die Auswahl der Lieder. Damit hat der Forscher bereits eine ein-

781 Vgl. Elschekova – 1995, S. 162.

782 Vgl. Elschek – 1990, S. 22.

geschränkte, d.h. eine endliche, wenn auch meist sehr umfangreiche Menge an Einheiten zu bearbeiten. Er musste als nächstes entscheiden, in welcher Reihenfolge und nach welchen Gesichtspunkten das Material im Buch geordnet werden soll. Unabhängig davon, dass sich die Ordnung der Lieder nach deren Funktion durchgesetzt hatte, existieren zahlreiche Möglichkeiten der funktionalen Klassifikation, die nicht nur die Reihenfolge sondern auch die Inhalte betreffen. Häufig ist eine ungenaue Trennung, bzw. sogar die Vermischung von Funktion und Inhalt der Lieder zu beobachten. Beispielsweise sollten Lieder über Hirten nicht mit Hirtenliedern (im Sinne von Liedern, die von Hirten gesungen werden) verwechselt werden.

Eine weiteres Problem entsteht durch die Zuordnung von Liedern zu Genres, die sich auf die musikalischen Eigenschaften der Lieder berufen und dadurch eine weitere eigenständige Klassifikationsmöglichkeit anbieten, die eine Typologie von Melodien ermöglichen könnte. Ein Beispiel für eine funktionale Semantik, die aus einer gattungsspezifischen Typologie von Melodien hergeleitet wurde, wäre die Analyse der zu den Weihnachtsbräuchen zählenden Beschwörungslieder [zaklinatelni pesni] von Džidžev.[783] Der Terminus „Genre“ wurde von Todor Todorov jedoch durch den Terminus „Zyklen“ ersetzt, da es sich bei den volksmusikalischen Genres bzw. Zyklen um eine Mischform zwischen funktionaler und musikalischer Spezifik der Lieder handelt.[784]

Beispiele

Die erste breit rezipierte funktionale Anordnung von Liedern entstammt dem Sammelband der Brüder Miladinov von 1861.[785] Konstantin ordnete und klassifizierte als Herausgeber das Liedmaterial. Die vorgenommenen Klassifikationen vermischen inhaltlich-thematische und funktionale Kriterien. Die Lieder wurden in 13 Gruppen unterteilt: Feenlieder, andere alte Lieder, Kirchenlieder, Heldenlieder, Hirtenlieder, Haiduckenlieder, Klagelieder, lustige Lieder, Liebeslieder, Hochzeitslieder und Lazar-Lieder[786], Erntelieder und Kinderreime. Auf den letzten 17 Seiten des Buches findet man Beschreibungen von Ritualen und Bräuchen: Hochzeit, Jahresbräuche (Weihnachten, Hl. Georg usw.), Aberglauben (Feen, Geister usw.), Spiele, Überlieferungen zu bestimmten Orten (z. B. zum See von Ochrid), Namen, Sprichwörter und Rätsel.

Der Philologe Anton P. Stoilov, der durch seine Arbeit zu einer engeren Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaftlern und Philologen aufrief, klassifizierte in seinem zweibändigen Werk „Anzeiger der im 19. Jh. gedruckten bulgarischen

783 Vgl. Džidžev – 1999, S. 87-91.
784 Vgl. T. Todorov – 1974, S. 36.
785 Vgl. Miladinovi – 1861.
786 Der Tag des Hl. Lazarus – Initiationsritual für junge Mädchen.

Volkslieder [Pokazalecă na pečatnite preză XIX. vekă bălgarski narodni pesni]“ möglichst alle bis 1878 publizierten Lieder sehr konsequent nach inhaltlichen Motiven und gab zu jedem Motiv auch die Varianten an.[787] Seine Quellen waren für Band 1 alle von 1815-1860 veröffentlichten Liedsammlungen und für Band 2 die Liedsammlungen von 1861-1878, wobei auch Zeitungen und Zeitschriftenreihen in die Untersuchung einbezogen wurden. Sein Klassifikationssystem arbeitet mit vier Hauptklassen[788] und mehreren Unterklassen[789]. Sie sind eine Mischung aus Funktions- und Gattungsbezeichnung. Im ersten Band findet man 505 inhaltliche Motive, die im zweiten Band durch weitere 559 ergänzt werden. Anhand der Beispiele kann man erkennen, wie genau die Motive unterteilt werden können. Mit Hilfe des sich immer weiter verzweigenden Systems von Haupt- und Unterklassen kann sich der Benutzer dieses Buches schnell orientieren.[790]

> Beispiele: Ein Schäfer vergisst seine Herde wegen dreier schöner Mädchen (Lied Nr. 161); Ein Mann läuft von seiner Frau weg (Lieder Nr. 355-373 = 18 Lieder); Unzufriedene Mütter über ihre Töchter (102-195 = 93 Lieder); Drachen entführen ein tanzendes Mädchen (5-58 = 53 Lieder).

Als Vorbild für die Systematisierung von Volksliedern setzte sich unter Musikethnologen der 1928 erschienene Sammelband „Ot Timok do Vita“ von Vasil Stoin durch. Die Lieder wurden hier in sechs funktionale Hauptkategorien und diverse Unterkategorien unterteilt.[791]

1. Lieder an kirchlichen Feiertagen (16 Unterkategorien in Jahresabfolge, angefangen mit Weihnachten.)
2. Rituelle Lieder (7 Unterkategorien, z. B. Hochzeit, bei Trockenheit usw.)
3. Lieder bei der Arbeit (7 Unterkategorien, z. B. Getreideernte usw.)
4. Lieder beim Beisammensein [tlaki i sedjanki] (11 Unterkategorien, z. B. mythologische Lieder, Heldenepen usw.)

---

787 Vgl. Stoilov – Bd. I. 1815-1860, Sofia 1916; Bd. II 1961-1878, Sofia 1918.

788 I. Mythische Lieder und Legenden, II. Lieder des Brauchtums und der Rituale, III. Lieder aus dem Lebensalltag, IV. Heldenlieder und politische Lieder.

789 Z. B. I. Mythische Lieder über: 1. Drachen, 2. Waldfeen usw.; II. Rituelle Lieder: ... 3. zum Georgstag, ... 5. zur Hochzeit, 5a. bei der Braut, 5b. beim Bräutigam ...; III. Lieder aus dem Lebensalltag: 1. Beziehungen zwischen Eltern und ihren Kindern, 1a. Mutter und Tochter ..., 2. Liebeslieder , 3. Hochzeit – Hier sind nicht die Lieder gemeint, die man während der Hochzeit singt, denn diese sind unter „II. Lieder aus dem Brauchtum“ zu finden, sondern die Lieder, die über Hochzeiten erzählen – z. B. Eine Frau liebt ihren Ehemann nicht und sehnt sich nach einem anderen (Nr. 350), 4. Lieder bei der Arbeit, 5. Humoristische Lieder; IV. Heldenlieder: 1. Krali Marko usw.

790 Um die Benutzerfreundlichkeit dieser Bücher zu unterstreichen sei noch erwähnt, dass sie jeweils drei Anhänge zur Verfügung stellen: Anhang der in den Liedern vorkommenden Eigennamen, Geographische Namen und Stichwort- und Sachregister.

791 Vgl. V. Stoin – 1928.

5. Lieder am Tisch (Tafellieder)
6. Tanzlieder (2 Unterkategorien: mit Text und Instrumentale)

Den Volksliedsammlungen wurden Anhänge angefügt, die auf analytische Weise verschiedene musikalische Parameter zusammenfassen. Diese Anlagen sind besonders aufwendig und dienen als indexikalische Kataloge. Auch hierbei galt die von Vasil Stoin vorgegebene Arbeitsweise als prägend, denn die Anlagen der späteren Sammelbände unterscheiden sich nur geringfügig von seinem Vorbild.[792] Daher verfügen die meisten Sammelbände über Kataloge, die Ambitus und Tonskalen, Metrorhythmen, Silbenaufteilung, Liedanfänge, Stichwortkatalog, Informanten usw. auflisten. Häufig wurden auch Wörterbücher für die dialektischen Wörter und Wendungen als Anhang publiziert.

Einige Wissenschaftler arbeiteten an der Erstellung musikadäquater Analysesysteme, indem sie neue technische Möglichkeiten hinzuzogen. Dennoch wurden für die Publikationen der Lieder die in den Anlagen enthaltenen musikalischen Parameter in mühevoller Handarbeit zusammengestellt.

Einige Beispiele für analytische Anhänge zu den Sammelbänden seien kurz erwähnt:

- Im Sammelband „Narodni pesni ot rodopskija kraj“ [Volkslieder aus der Rhodopengegend][793] von 1970 werden im Anhang genau dieselben Kataloge wie in dem von Stoin (1928) erarbeiteten Band veröffentlicht: 1.) Alphabetischer Katalog der Orte, an denen aufgezeichnet wurde, 2.) Taktarten, 3.) Anzahl und Zusammensetzung der metrischen Gruppen, 4.) Ambitus und Tonskala der Lieder. Lediglich der Anhang 5.) „Lieder nach Textinhalten“ wurde durch einen Stichwortkatalog ersetzt. So kann man beispielsweise unter „Schäfer“ suchen und dort die einzelnen Sujets der Lieder finden.[794]
- Der Sammelband „Narodni pesni ot Jugozapadna Bălgarija. Pirinski kraj“ [Volkslieder aus Südwest Bulgarien. Piringegend][795] von 1994 enthält einen alphabetischen Katalog der Liedanfänge nach Text. Leider ist diese sehr einfache, aber sehr nützliche Form des Inhaltsverzeichnisses selten Bestandteil der Sammelbände.
- Dem Sammelband SbNU, Band 60, von 1994, „Bălgarski narodni baladi i pesni s mitičeski i legendarni motivi“ [Bulgarische Volksballaden mit mythischen und

792 Vgl. V. Stoin – 1928, Siehe Kap. 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung Vasil Stoins Arbeitsweise und Systematisieren, Analysieren, Speicherung und Nutzung.

793 Kaufman & Todorov – 1970.

794 Z. B. Mädchen bringt dem Schäfer Essen, Lied Nr. 624.

795 Kaufman & Manolov – 1994.

legendären Motiven][796] ist ein sehr ausführlicher Anhang angefügt, der Varianten, die zu jedem Lied vorhanden sind, auflistet; zudem enthält der Sammelband einen Stichwortkatalog und einen Katalog der Funktionen und Anlässe der Lieder. Innerhalb des Kataloges der Dörfer sind die einzelnen Informanten mit Name, Alter und Ausbildung aufgeführt und nach Bezirken geordnet. Außerdem ist ein Katalog der Feldforscher mit Angabe der von ihnen aufgezeichneten Lieder zu finden.

5.3 „Authentizität“ als Spezifität

Der Begriff „Authentizität“ bietet konkrete Unterscheidungsmerkmale an, wodurch Abstufungen von „Authentizität“ anhand spezifischer Merkmale der Vergleichsobjekte möglich werden. Die Spezifität von „Authentizität“ wird von den Wissenschaftlern durch folgende Kriterien bestimmt:

1. Durch das Gegensatzpaar „authentisch“/„inauthentisch“. Hierdurch wird eine grobe Selektion möglich, beispielsweise nach dem Muster: diese Musik ist „authentisch“, jene „inauthentisch“; oder: diese Quelle ist „authentisch“, jene „inauthentisch“.
2. Durch eine differenziertere Abstufung konkreter Parameter ist ein graduelles Unterscheiden von mehr oder weniger „Authentischem“ möglich. Auf einer Metaebene geht es um die genauere Beschreibung von „Folklore“ anhand einer Formel, die Veränderungen und Mischformen durch den Einfluss von „Kunst“ detaillierter untersuchen möchte.

Die Kategorie „authentisch“ kann beispielsweise anhand der Analyse der zwölf bereits aufgeführten Merkmale bestimmt werden: 1. Bräuche und Rituale, 2. Liedgattungen, 3. Volksmusikinstrumente, 4. Volkstänze und Spiele, 5. Metrorhythmen, 6. Struktur und Form (6.a. Poetische Metrik), 7. Klangmilieu, 8. Stimmgebung – Klangfarbenskalen, 9. melodische Stereotypen, charakteristische Modi, Ambitus, Kadenzen, Intonationen, 10. Ornamentik, 11. Textinhalte und 12. Sprachliche Dialekte.[797] Zusätzlich werden der Folklore bestimmte Eigenschaften zugeordnet, wie beispielsweise Oralität, Wiederholbarkeit, Improvisationspraktiken, Ritualisierung, Anonymität in der Urheberschaft aber Individualität in der Reproduktion und der Verweis auf ein kollektives Gedächtnis. Die Musik soll hierbei „im Ganzen“ enthalten sein und „das Ganze“ soll auf die einzelnen Eigenschaften verweisen.[798]

Ljuben Botušarov schlägt folgende Formel vor, um verschiedene Arten von Folklore anhand einer umgekehrt proportionalen Zuordnung definieren zu können.

796 Bogdanova u.a. (SbNU, Bd. 60) – 1994.
797 Siehe Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität, Punkte 1-12.
798 Vgl. Zaharieva – 1979, S. 5f.

Hieraus leitet er ab, dass es nicht nur mehrere Arten von Folklore, sondern auch verschiedene Folkloristiken gibt, die ihr Objekt jeweils anders definieren:

F (Folklore) = P (Praxis) . H (künstlerische Seite)[799]

„Folklore“ setzt sich nach dieser Formel aus einem Zusammenspiel von Praxis und Kunst zusammen. Das in der Praxis Notwendige und das künstlerisch Wertvolle befinden sich hierbei in ständiger dynamischer Entwicklung.[800] Gerade diese dynamische Entwicklung soll neue Erkenntnisse über das, was als „Folklore“ bezeichnet wird, ermöglichen. Praxis und Kunst gehen hierbei eine Relation ein, denn je mehr sich der Anteil der künstlerischen Seite erhöht, desto geringer wird der Anteil der Praxis. „P“, die Praxis, setzt sich nach Botušarov zusammen aus: musikalischen Kriterien (m), poetischem Text (t), Bewegung und Gesten (d), äußeren bildnerischen Aspekten wie Kostümen, rituellen und andere Gegenständen (i) „usw.“:[801]

F = P. (m.t.d.i).

Obwohl Botušarov den Begriff der „Authentizität“ in diesem Zusammenhang nicht verwendet, behalten die Merkmale, die zur Bestimmung der Praxis (P) und somit die Merkmale, die durch Persönlichkeiten der bulgarischen Musikethnologie bei der Analyse „authentischer bulgarischer Musik“ einbezogen wurden, ihre Relevanz. Letztlich sollen durch diese Formel die dynamische Entwicklung einschließlich verschiedener Arten von Folklore anhand der umgekehrt proportionalen Beziehung zwischen Praxis, und somit zwischen ihren („authentischen“) Eigenschaften, und dem Künstlerischen ontologisch definiert werden.[802]

Das Problem der pragmatischen oder gar einer ontologischen Definition der Eigenschaften und Merkmale von „authentischer Musik“ innerhalb der Musikethnologie bleibt generell bestehen. Die „authentischen Eigenschaften“, die anhand konkreter musikalischer und kontextueller Merkmale bestimmt werden, bilden eine Menge von individuell Unverwechselbarem, und diese Menge unterscheidet sich trotz einer gemeinsamen Schnittmenge von den allgemeinen musikalischen Eigenschaften (siehe Abb. 39a).

Der Grund dafür ist, dass die „allgemeinen Eigenschaften“ aus dem Blickwinkel bulgarischer Musikwissenschaft die allgemeinen abendländischen bzw. klassischen Eigenschaften und Kontexte von Musik als Kunst meinen![803] Bei einer Menge, die „allgemein“ heißt, könnte erwartet werden, dass sie alles umschließt und „Authentizität“ nur eine Teilmenge wäre (siehe Abb. 39b). Sobald das Allgemeine aber

799 Botušarov –1998, S. 37.
800 T. Todorov – 1974, S. 25.
801 Botušarov –1998, S. 37.
802 Vgl. Botušarov –1998, S. 38.
803 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theologischen Falkultät“.

Musik als Kunst begreift, werden zahlreiche Besonderheiten traditioneller Musikformen, wie sie von Seiten der Musikethnologie beschrieben und erforscht wurden, explizit ausgeklammert. Sie ergeben somit eine eigene Menge.

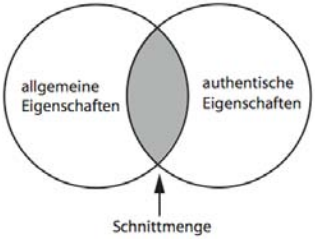


Abb. 39a

Abb. 39b

Abb. 39a und 39b: Allgemeine und „authentische“ Eigenschaften von Musik

Das Problem der Unterscheidung von Unverwechselbarem, Einzigartigem oder auch Individuellem und dem Allgemeinen – im Sinne einer Menge von allgemeingültigen Konventionen – bleibt somit bestehen.

Der kritische Umgang mit dem Begriff „authentisch“ ermöglicht neue Blickweisen auf die als „authentisch“ klassifizierten Objekte. Das, was eine Analyse von Definitionen (Diskursen und Funktionen) des „Authentischen“ erhoffen lässt, ist einerseits eine Folie der Eigenschaften zur Klassifikation von „authentischer“ und „inauthentischer“ Musik, einschließlich einer Skalierung von hybriden Musikformen. Andererseits kann die Unterscheidung der Bezugspunkte wie „authentische Musiken“, „Situationen“, „Menschen“, „soziale Gemeinschaften“, „Quellen“ usw. und der Ausgangs- und Zielpunkt des Sprechens und Handelns sowohl zur Klärung als auch zur weiteren Auseinandersetzung über das bezeichnete Phänomen „authentisch“ beitragen.

Spezifität sollte jedoch nicht mit „Authentizität“ identifiziert werden. Dies kann dazu führen, dass sich in Zukunft nur die Spezifika, somit nur einige besondere unverwechselbare Eigenschaften, als Wesensmerkmal „authentischer bulgarischer Musik“ durchsetzen. Diese Entwicklung birgt die Gefahr, dass nur die unverwechselbaren (angeblich spezifischen) Eigenschaften, die als „authentisch“ bezeichnet werden, gefördert, tradiert und in neue musikalische Kontexte transformiert werden. Diese Entwicklung ist vor allem bei der Transformation „authentischer bulgarischer Musiken“, beispielsweise in bearbeitete „nationale Volksmusik“, Klassik, populäre Musik oder auch Filmmusik bereits nachweisbar.[804]

804 Siehe Kap. 7 Transformation von Authentizität (Medialitäten) und Kap. 9 Zusammenfassung.

6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit Medialitäten: Die Transformation von „authentischer“ musikalischer Praxis in das eigens hierfür institutionalisierte wissenschaftliche Archiv wurde bereits beschrieben.[805] An dieser Stelle geht es nun vor allem um die Zugänge und Ausgänge, die das Archivsystem als Speicher-, Informations- und Übertragungsmedium bietet.

Es handelt sich nach wie vor um ein konkretes „Musikfolkloristisches Archiv“ – das seit 1925 existente, älteste Archiv für „authentische bulgarische Volksmusik“, das weltweit die umfangreichste Sammlung beherbergt und an das Institut für Kunstwissenschaft, Sektion Musik, der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften angegliedert ist. Wie auch das Institut befand es sich in einem alten Stadthaus (Straße Krakra Nr. 21) im Zentrum von Sofia.[806] Die Recherche zum Archiv wurde in den Jahren 2004-2008 durchgeführt.[807]

Diese Arbeit geht von der Hoffnung aus, dass durch die Benutzung der neuen technischen Möglichkeiten, wie beispielsweise elektronischer Datenbanken, einschneidende positive Veränderungen in der Struktur und Benutzung des Archivs eintreten werden. Daher wird die historisch-chronographische Betrachtung der zu musealisierenden Archivteile im Vordergrund stehen. Es geht somit nicht nur um eine Momentaufnahme, die den aktuellen Zustand des Archivs beschreiben und die Benutzungsmöglichkeiten erklären soll; vielmehr sollen gleichzeitig auch die gewachsene Struktur des Archivs als Grundlage zur Benutzung der Archivalien vermittelt werden. Um das Archiv benutzen zu können, müssen seine Struktur, seine materiellen Archivteile und die Informations- und Klassifikationssysteme des Auffindens sowie deren Funktionsweise durchschaubar sein. Die dort gespeicherte

805 Es war bereits schon mehrfach von diesem Archiv die Rede: Siehe Kap. 4 Kontext, Entstehung und Funktionszusammenhänge des Authentizitätsbegriffs, 4.1.2 Institutionalisierung der Musikethnologie und ihres Archivs, 4.2.2 Speicherung von Authentizität, 4.2.3 Archiv materiell und ideell, 4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen, 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren, Speicherung und Nutzung der gesammelten und systematisierten Archivdaten, 4.3.2 Institutionelle Rahmenbedingungen, Speicherung und Nutzung authentischer Musik.

806 Das Ljapčev-Haus steht seit 1948 der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften zur Verfügung. Andrej Tasev Ljapčev (1866-1933) war von 1908 bis 1931 Minister verschiedener bulgarischer Ministerien (Finanz- Kriegs-, Innenministerium und drei Mal Premierminister). Er war Ökonom und einer der führenden Köpfe der Demokratischen Partei Bulgariens, Redakteur verschiedener Zeitungen, Gründungsmitglied der Landwirtschaftlichen Kooperationsgenossenschaft und des Vereins der Banken. Er vererbte sein Wohnhaus der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften und dem Bulgarischen Ökonomenverein.

807 Seitdem haben sich bereits einschneidende Veränderungen ergeben, wie z. B. die Auslagerung des Archivs aus dem Gebäude des Instituts. Dennoch behalten die hier beschriebenen Bedingungen zumindest im historischen Kontext ihre Gültigkeit.

Information besteht aus ca. 250.000 Musikeinheiten und mindestens doppelt so vielen dazugehörigen Texteinheiten (Liedtexte, Transkriptionen und kontextuelle Anmerkungen).

Es mag vielleicht banal erscheinen, dass im Rahmen einer Dissertation die Benutzung eines Archivs beschrieben wird, um einen Schlüssel für etwas zur Verfügung zu stellen, das bereits seit 1925 existiert und benutzt wird. Die Notwendigkeit der Beschäftigung mit der Struktur und den Benutzungsmöglichkeiten wie auch die Erkenntnis, dass die wissenschaftstheoretische Analyse des Archivs und der Arbeit mit dem Archiv für die Erfassung der darin gespeicherten Information und deren Verarbeitung sinnvoll und unabdingbar ist, steht jedoch für jeden außer Frage, der versucht hat, das Archiv für den Informationsgewinn zu nutzen. Es ist für einen Außenstehenden so gut wie unmöglich, beispielsweise ein bestimmtes Lied in diesem Archiv zu finden, wenn er sich vorher nicht intensiv mit den spezifischen Suchkriterien beschäftigt hat. Diese Kriterien bergen zahlreiche paradoxe Entscheidungen in sich und sind erklärungsbedürftig.

Im Folgenden werden die räumlichen und formalen Strukturen des Archivs und deren Verzweigung in einzelne Archivteile beschrieben. Die Archivteile und deren Ordnungs- und Klassifikationssysteme werden in Zusammenhang mit der Funktionsweise besprochen. Weiterhin werden die Informationssysteme, die ein Auffinden der Daten ermöglichen und maßgeblich an die Art der Klassifikation und Speicherung des Materials beteiligt waren, aufgelistet und erläutert.

Suchen und Finden

Die Möglichkeiten der Suche nach bestimmter Musik im Archiv sind äußerst beschränkt. Sie kann lediglich nach Orten durch die Ortskartothek des Textarchivs (K1) erfolgen. Es war vorgesehen, weitere Kartotheken zu erstellen, welche die Suchmöglichkeiten für das gesamte Material erweitern: nach Bräuchen, nach Mitschriften zu den Feldforschungen, nach Namen der Informanten, nach dem Textaufbau, nach Textanfang (Inzipit) und Funktion, nach inhaltlichen Motiven (thematischer Katalog der Lieder) sowie nach Rhythmus, Takt, formaler Struktur und Tonsystem. Diese Pläne wurden nie verwirklicht oder zumindest nicht zu Ende gebracht.[808]

Der einfachste Weg, etwas in diesem Archiv zu finden, ist die mündliche Anfrage an diejenigen Wissenschaftler, die sich bereits Jahrzehnte intensiv mit dem Archiv beschäftigen. Doch gerade unter diesen Wissenschaftlern, die als „lebende Archivteile“ den Schlüssel zur Benutzung des Archivs in ihren Köpfen tragen, steht ein Generationswechsel bevor, der bereits begonnen hat.

808 Lediglich die Kartothek (K2), welche die Aufzeichnungen von Musik ohne Tonbeispiel nach Funktion (Anlass und Brauch) ordnet, wurde zu Ende gebracht.

Zu erwarten ist daher ein Bedeutungszuwachs der Suchsysteme: Inventarbücher, Kartotheken, Kataloge, Massive und vor allem der Multimedialen Datenbank.[809] Nur durch diese lassen sich die zusammengehörigen Sammlungen in Phono-, Text- und Filmarchiv auffinden, um sie für wissenschaftliche Forschungsarbeiten und für die Musikpraxis benutzen zu können oder um sie in ein neues Speichermedium mit Suchmaschine zu transformieren; um ein solches handelt es sich bei der Multimedialen Datenbank.

Informationsquellen

Die Informationen über die Anordnungen und Funktionsweisen des Archivs wurden durch die direkte Beobachtung, durch Interviews mit den Mitarbeitern des Instituts und ebenso durch die publizierten Materialien zum Archiv zusammengetragen. In einem zweiten Arbeitsschritt wurden die gesammelten und bereits aufgeschriebenen Informationen über die einzelnen Archivteile, Kartotheken und Arbeitsbedingungen den Mitarbeitern des Archivs vorgetragen und auf Richtigkeit und Vollständigkeit überprüft.[810]

Zugangsbedingungen

Grundsätzlich ist die Benutzung des Archivs nicht nur den Mitarbeitern des Institutes, sondern auch Außenstehenden erlaubt. Das Institut ist gemäß Dienstvorschrift dazu verpflichtet, seine Sammlungen externen Benutzern zur Verfügung zu stellen und auf Anfragen zu reagieren:

> *„[Das Institut für Kunstwissenschaften] erarbeitet und bewahrt wissenschaftliche Ergebnisse, Informationen, Sammlungen und Objekte von allgemeiner nationaler Bedeutung auf und stellt sie zur Nutzung zur Verfügung.“*[811]

Wer das Archiv benutzen möchte, muss einen Antrag [Molba] an den Direktor des Instituts richten. Hierfür ist ein Vordruck auszufüllen. Dieser Vordruck verlangt detaillierte Informationen über den Nutzer und das gewünschte Material und weiterhin eine Verpflichtungserklärung zum sachgerechten Umgang mit dem Archivmaterial. Sollten Archivmaterialien zu kommerziellen oder publizistischen Zwecken benutzt werden, wie beispielsweise für die Produktion von CDs, für Rundfunk- und Fernsehbeiträge oder für wissenschaftliche Publikationen, so muss mit dem Institut ein Vertrag über die Nutzung verhandelt und abgeschlossen werden.

---

809 Siehe ausführlich weiter unten.

810 Allen Mitarbeitern, die sich die Zeit und Mühe gemacht haben, mir bei meiner Arbeit zu helfen, sei herzlich gedankt!

811 Pravilnik za dejnostta na Instituta za Iskustvoznanie BAN (v sila ot 15. mart 1999), S. 4.

6.1 Die Struktur des Archivs

6.1.1 Ein Haus fürs Archiv und ein Archiv im Haus

Die alte Stadtvilla strahlt einen besonderen aristokratischen Charme aus, obwohl die Möbel, die Farben, die Tapeten, die zu Archivräumen erklärten Abstellkammern und der allgemein marode Zustand der ganzen Einrichtung von sozialistischen Zeiten erzählten.[812] Gleich neben dem Eingang befindet sich ein großer Raum – das ehemalige Kaminzimmer. Es ist nun Sitzungs-, Vortrags- und gleichzeitig Aufenthaltsraum. Hier sind die Bibliothekskartotheken abgestellt. Der riesige alte Kamin wird natürlich nicht mehr benutzt, er ist von Bibliotheksschränken eingekreist. In der Mitte des Raumes steht ein riesiger Holztisch, an dem zu jeder Zeit Wissenschaftler sitzen, die diskutieren, rauchen (bis 2008), Kaffee trinken, lesen oder in den Zettelkästen nach Informationen suchen. Das Miteinander der Wissenschaftler ist beeindruckend, ebenso wie die Art der Gespräche, die dort geführt werden. Wissenschaft findet hier nicht nur im isolierten Kämmerlein statt, in dem jeder seine Texte schreibt, sondern sie wird auch mündlich im täglichen Gespräch und Disput der Fachleute in diesem Raum praktiziert. Es ist ein Aufenthaltsraum, der durchflutet ist mit Leben, Neugier und Diskussionen. Die Wissenschaftler sind nicht nur freundlich und hilfsbereit, sondern auch offen für Fachdiskussionen und interessante Streitgespräche. Diese Art der Zusammenarbeit scheint wesentlich für die Wissenschaft, wie sie in Bulgarien zu erleben ist. Sie bildet eine markante Alternative zu der in Deutschland üblich gewordenen isolierten Arbeitsweise. Dieser Raum, der die mündliche und zwanglose Kommunikation über Wissenschaft herausfordert, ist das Herz des Institutsgebäudes.

Vom Kaminzimmer gehen mehrere Räume aus, die Bibliothek, der Administrationsraum der Bibliothek, in dem auch zwei ruhigere Leseplätze eingerichtet sind, ein Erker, welcher der Redakteurin der Zeitschrift „Bălgarsko muzikoznanie“ Margarita Kerpičan zugeteilt ist, und die Finanzabteilung. Über einen kleinen Flur, in dem ein altes Klavier, die Kartothek für die Aufnahmensammlung von Kirchenmusik (K3) und die Kartothek aller Schriften von und über Mitarbeiter des Instituts (S3) stehen, kommt man in den Computerraum, in dem die Multimediale Datenbank für Volksmusik erstellt wird. In der ersten Etage ist in einer winzigen Kammer das Phonoarchiv untergebracht. Hier befinden sich die Tonbänder und die zwei ebenso wichtigen Inventarbücher, in denen die Aufnahmen beschrieben sind. Zugang hat hier ausschließlich der Archivar Ivan Kumičin. Wer sich Archivaufnahmen anhören möchte, muss sich mit ihm in Verbindung setzen. Ein Flur führt zum Textarchiv, in dem sich die Kartotheken für die Aufnahmen (K1, K2), die dazugehörigen Textmappen und die Inventarbücher befinden. Der Zugang zu

812 2008/9 wurde das Gebäude saniert, doch die Inneneinrichtung ist gleich geblieben.

diesem Raum wird durch die Bearbeiterinnen Margarita Popova und Rajna Mihailova ermöglicht. Im Dachgeschoss befinden sich noch drei weitere Kartotheken, eine für das Schallplattenarchiv (K4), drei weitere für die wichtigsten Zeitschriften (S1, S4, S5). Eine fünfte Kartothek listet alle Texte auf, die von und über bulgarische Kulturschaffende und Wissenschaftler, die mit Musik zu tun hatten, geschrieben wurden (S2).

6.2 Materielle Archivteile

Das Archiv besteht einerseits aus den musikalischen Datensätzen und andererseits aus der Beschreibung des Gesammelten, d.h. aus den Informationssystemen, die das Auffinden einzelner Archiveinheiten ermöglichen. Die Verteilung der verschiedenen Archivteile in separate Archivräume entspricht bereits einem Klassifikationssystem. Diese Unterteilung kommt durch die Art der Informationsträger zustande. Das materielle Trägermaterial wird in gewisser Weise zum „Werk" absolutiert und bestimmt somit die Aufbewahrungsorte der zusammengehörigen Materialien, indem es diese auseinanderreißt und in separate Teile des Archivsystems einbindet, die nur noch durch Verweistechniken aufeinander Bezug nehmen können. Nur die Multimediale Datenbank (6) ist sowohl ein Speichermedium als auch ein Informationssystem mit Suchmaschine. Sie dupliziert in digitaler Form Teile der bereits vorhandenen anderen materiellen Archivteile (1-4).

Archivteile	Speichermedien
1. Phonoarchiv	1. Tonbänder, CDs, Phonographenplatten[813]
2. Textarchiv	2. Papier
3. Filmarchiv	3. Video- und Filmband
4. Fotoarchiv	4. Negative und Fotopapier
5. Schallplattenarchiv	5. Schallplatten
6. Multimediale Datenbank	6. Server

Abb. 40: Speichermedien in den verschiedenen Archivteilen

6.2.1 Phonoarchiv

Im Phonoarchiv, ein etwa 10 m² kleiner Raum, werden die über 250.000 Aufnahmen von Volksliedern, Instrumentalmusik, Tänzen, Ritualen und Kirchen-

813 Mit Phonographenplatten sind die Aufnahmen, die während Feldforschungsreisen mit Phonograph aufgezeichneten Lieder gemeint. Hingegen handelt es sich bei Kap. 6.2.5 Schallplattenarchiv um von Firmen zu kommerziellen Zwecken herausgegebene Aufnahmen.

musik aufbewahrt. Es sind vor allem Tonbandaufzeichnungen auf etwa 3000 Bändern, die in verschlossenen Regalschränken angeordnet sind.

Der Archivar

Ohne den Archivar Ivan Kumičin ist weder der Zugang noch das Suchen der Aufnahmen in den Schrankregalen erlaubt. Nach Vereinbarung kann der Archivar die gewünschten Tonbänder zum Hören vor Ort bereitstellen. Prinzipiell ist es vorher erforderlich, die nötigen Angaben (Feldforscher, Aufnahmedatum und Inventarnummer) im Textarchiv zu recherchieren. Der Archivar sucht dann anhand seiner Inventarbücher das Tonband heraus und erklärt die Benutzung des Tonbandgerätes.[814] Durch seine jahrelange Arbeit mit dem Material und mit Hilfe seiner Inventarbücher und Tonbandbeschriftungen kann I. Kumičin meist auch ohne die Kataloge des Textarchivs das gewünschte Material finden.[815]

Archivalien in Zahlen

Die angegebenen Zahlen beziehen sich auf die musikalischen Archiveinheiten. Eine Einheit entspricht einem aufgezeichneten Lied bzw. einer Instrumentalmelodie. Bis 1944 wurden etwa 25.000 Einheiten archiviert.[816] In den 15 Jahren danach, stieg die Anzahl der archivierten Materialien stark an (1945 bis 1960 ca. 86.000 Einheiten). Das ist in Zusammenhang mit den eingeführten technischen Mitteln (Tonbandgeräte) und der höheren Zahl der Feldforscher (13 Angestellte) zu erklären.[817] In den nächsten 15 Jahren (1960 bis 1975) wurde noch intensiver gesammelt (ca. 120.000 Einheiten).[818] In den Jahren 1975 bis 1990 wurden nur 20.000 Einheiten archiviert. Nach Auskunft der befragten Wissenschaftler am Archiv kann der Rückgang der Sammeltätigkeit damit erklärt werden, dass innerhalb der Feldforschung nun zwar weniger Lieder aufgenommen wurden, dafür aber vollständig.

---

814 Dem Archiv stehen insgesamt nur noch drei alte Tonbandgeräte zur Verfügung. Diese sind häufig nicht funktionstüchtig. Eins der Geräte wird permanent gebraucht, um die Musikbeispiele in die Multimediale Datenbank einzugeben, so dass es vorkommen kann, dass auf Grund defekter Abspielgeräte die Aufnahmen nicht zugänglich sind. (So war es z. B. 2004/2005. Zwei Geräte mussten repariert werden, das Institut hatte nicht das nötige Geld. Dank der Freundlichkeit der Institutsmitarbeiter wurde mir dennoch ermöglicht, am Abend im Raum der Multimedialen Datenbank mit dem einzigen noch funktionstüchtigen Tonband die mich interessierenden Feldaufnahmen anzuhören.)

815 Inzwischen (2009) ist Ivan Kumičin in Rente gegangen. Seine Nachfolge wurde von seinem Sohn angetreten, dem er auch seine (privaten) Inventarbücher zum Phonoarchiv übergeben hat.

816 Vgl. Biks –1999, S. 12.

817 Vgl. EBMK – 1967, S. 257.

818 Vgl. Mineva – 1985, S. 112 und Miladinova – 1969, S. 9.

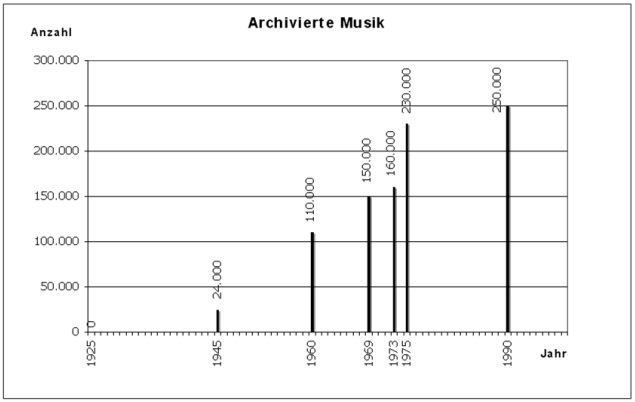


Abb. 41: Archivalien in Zahlen

Lange Zeit musste mit den teuren Magnetbändern sparsam umgegangen werden, und es ging vorerst um die Quantität, d.h. es sollten so viele Lieder aufgenommen werden, wie die Informanten kannten. Daher wurden jeweils nur ein bis zwei Strophen eines Liedes auf Tonband aufgezeichnet und der gesamte Text im Feldforschungsheft notiert. Später wollte man das gesamte Lied archivieren. Es wurde darauf geachtet, dass auch die Kontexte zu den einzelnen Liedern für den Archivfond aufgezeichnet wurden. Gezielt wurde nach Liedern und Materialien gesucht, die noch nicht aufgezeichnet und im Archiv abgelegt waren. Ein weiterer Grund für den Rückgang der Archiveinheiten liegt in der institutionellen Umstrukturierung, welche die musikwissenschaftlichen Kader in zwei Institute aufspaltet, so dass eine Gruppe von Feldforschern ihre Arbeiten in das Archiv des Instituts für Folklore (seit 1973) einbrachte.[819] Seit 1990 wurden keine Feldforschungsreisen mehr organisiert und kaum Eingänge in das Archiv verzeichnet.

Phonograph – Wachszylinder/-platten

Aus einem Brief des Museumsdirektors Stojan Kostov an den Minister für Volksbildung von 1933 geht hervor, dass 1924 dem Ethnographischen Museum ein Phonograph zur Verfügung stand, dieser aber nicht benutzt wurde, da die weichen Wachszylinder nicht oft genug abgespielt werden konnten.[820]

> *„Als die Musikabteilung bei dem mir anvertrauten Museum eröffnet wurde, ist ein Apparat zum Aufnehmen zur Verfügung gestellt worden, der bequemste und vollkommenste seiner Zeit, vor acht Jahren. Aber mit ihm konnten keine befriedigenden Resultate erzielt werden*

819 Siehe Kap. 4.2.5 Institutionelle Rahmenbedingungen, Das Institut für Folklore.

820 T. Todorov – 2002, S. 54f., Fn 55.

... (eine aufgenommene Wachsplatte kann nur 2-5 Abspielungen auf dem Grammophon aushalten) ..."[821]

Die Wachszylinder bzw. Wachsplatten wurden als unpassend für diese Arbeit eingestuft. Aus der darauf folgenden Zeit sind Versuche der Zusammenarbeit mit dem Wiener und dem Berliner Phonogrammarchiv bekannt, die jedoch keine Resultate hervorgebracht haben. Es existiert somit keine Musiksammlung auf Wachswalzen im Archiv.

Phonograph – Schallplatten

Von 1939 bis 1954 wurde mit Hilfe eines Phonographen „Presto New York"[822] auf Schallplatten mit Drehgeschwindigkeit 78 aufgezeichnet. Die 819 Schallplatten enthalten 23.133 Lieder und Instrumentalmelodien (ca. 100 Stunden Musik).[823] Sie sind derzeit nicht benutzbar, teilweise beschädigt (ca. 90 Stück) und in Blechcontainern auf dem Dachboden eingelagert. Ein entsprechendes Abspielgerät steht nicht zur Verfügung. Eine kurzzeitige Zusammenarbeit mit dem Institut für Journalistik der Universität Sofia ermöglichte das Überspielen von etwa 40 Schallplatten, und einige konnten sogar durch den studentischen Radiosender ausgestrahlt werden. Ein wesentliches Problem dieser Aufzeichnungen besteht darin, dass zahlreiche Beschriftungen fehlen. Deshalb kann das Klangmaterial nicht in das Archivsystem eingearbeitet werden. Es gab zwar Vordrucke, die eine genaue Beschreibung der Aufnahme erforderten, aber sie wurden nur selten benutzt:

> Plattennummer/Seite/Nr. der Aufnahme: Datum und Ort der Aufnahme, Titel des Liedes (erste Zeile), Bei welchem Anlass wird es gesungen (Weihnachten, Sedjanka ...)?, Ausführende/r, Alter, Womit beschäftigt er/sie sich?, Ist er/sie alphabetisiert?, Hat er/sie sein Dorf schon mal verlassen und wo war er?, Von wem kennt er/sie das Lied?, Erfindet er/sie selbst Lieder?, Aufgenommen von, Anmerkungen.

Die Fragebögen für Instrumentalisten unterschieden sich durch genaue Beschreibung der Instrumente (Abbildung/Zeichnung, Stimmung, Tonumfang, Angaben zur Klangerzeugung usw.).[824] Derzeit beschäftigt sich Vencislav Dimov im Rahmen

821 Zit. nach T. Todorov – 1990, S. 7, Fn. 25.

822 http://www.televar.com/grshome/Presto1.html. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

823 Als erste benutzte Rajna Kacarova 1939 diesen Schallplatten-Phonographen, um beim „Fünften Landwirtschaftlichen Săbor in Varna" aufzuzeichnen. Sie ließ sich im Vorfeld (1938) von der Pianistin Esther Johnson, die Volksmusik für einen amerikanischen Film über sie aufnehmen sollte, die Benutzung erklären. Siehe Schreiben des Direktors des Ethnographischen Museums St. Kostov an das Ministerium für Volksbildung vom 18.07.1938, abgedruckt in T. Todorov – 2002, S. 55. Nach 1939 wurde der Phonograph auch von Ivan Kačulev, Elena Stoin und Nikolai Kaufmann benutzt. Vgl. Vlaeva – 2005, S. 152f., Kumičin – 2005, S. 119, S. 4. und Dimov – 2005, S. 152f.

824 Vgl. Kumičin – 2005, S. 122-125.

des Projektes „Folkloristische und populäre Musik in der Medienlandschaft Bulgariens während der erste Hälfte des 20. Jahrhunderts: sozio-kulturelle und musikalische Charakteristiken“ mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser frühen Aufnahmen.[825] Vorerst soll damit begonnen werden, die Aufnahmen abzuhören, zu identifizieren und diskographische Beschreibungen anzufertigen.

Tonbandgeräte – Tonbänder (CDs)

Die ersten Tonbandgeräte wurden 1954 angeschafft (PHILIPS, 4 Spuren). Die Probleme bestanden vor allem in der Größe und dem Gewicht der Geräte, die zu den Feldaufnahmen in die Dörfer getragen werden mussten. Ein weiteres Problem war die Stromversorgung, die nicht überall gewährleistet war. Ivan Kumičin erzählte, dass selbst dort, wo es Strom gab, die Stromstärke häufig unzureichend bzw. zu ungleichmäßig war, um die richtige und gleichmäßige Umdrehung des Bandes zu ermöglichen oder dass die Wissenschaftler stundenlang darauf gewartet haben, dass ein Stromausfall behoben wurde.

Nach jeder Aufnahme wurde der Kammerton „A“ eingespielt, um die spätere Bearbeitung des Materials zu ermöglichen.[826]

Mitte der 1960er Jahre wurden modernere, kleinere, leichtere und mit Batterie betriebene Tonbandgeräte benutzt, vornehmlich UHER 4000 REPORT-L, die bis heute in Gebrauch sind. Später wurden auch Kassettenrecorder benutzt.

Abb. 42: UHER 4000 REPORT-L

825 Vgl. Dimov – 2005, S. 144-158.

826 Siehe Musikbeispiel: Nr. 21 Listna se gora (Archiv der BAN, 1975).

Die Probleme, die durch die begrenzte Haltbarkeit und die Abnutzung der Tonbänder entstehen, sind auch anderen Phonoarchiven vertraut.[827] Daher ist das Überspielen der ältesten und qualitativ minderwertigen Tonbänder auf moderne und sichere Datenträger dringend erforderlich. Hierzu wäre es vorbildlich, die Aufnahmen mit den Geräten abzuspielen, mit denen sie auch aufgenommen wurden. Dieses ist nur schwer zu realisieren, da nicht notiert wurde, mit welchem Gerät welche Aufnahmen gemacht wurden. Außerdem sind die meisten Geräte inzwischen funktionsuntüchtig. Derzeit stehen dem Institut noch drei alte Tonbandgeräte zur Verfügung. Sie werden vor allem benutzt, um die Musik in die Multimediale Datenbank einzuspielen.

Inzwischen wurde damit begonnen, die alten Tonbänder auf CDs zu übertragen. Sie werden in den Computer mit dem Programm Cool Edit Pro eingegeben und im wave-Format bearbeitet. Von dort aus werden sie auf CDs gebrannt und erneut im Phonoarchiv gelagert.

Ordnungsprinzip „Private Sammlungen“

Das Ordnungsprinzip des Phonoarchivs wird „Private Sammlungen“ [lični zbirki] genannt. Das bedeutet, dass für jeden Feldforscher, der Aufnahmen gemacht hat, eine eigene Sammlung angelegt wurde. So hat jeder Feldforscher eine eigene Phonosammlung, dessen Nummerierung mit „Band 1“ beginnt. Um eine bestimmte Aufnahme zu finden, benötigt man also zuallererst den Namen des Wissenschaftlers. Die Bandnummer ermittelt man über den Ort der Feldforschung, den Zeitpunkt (Monat und Jahr) der Aufnahme und über die Signatur aus dem Textarchiv.

> Wenn beispielsweise drei Wissenschaftler gemeinsam auf Feldforschungsreise waren, so wurde die Aufnahme bei demjenigen abgelegt, der das Tonband aufgenommen hat. Es ist wahrscheinlich, dass während der Reise Aufnahmen von allen drei Wissenschaftlern gemacht wurden und somit in den verschiedenen „privaten Sammlungen“ zu finden sind.

Ausnahmen: Seit ca. 1970 durften die Wissenschaftler nur noch von Kopien transkribieren, so dass zu den Originalaufnahmen Kopien für die Transkription angefertigt wurden. Die Kopien wurden getrennt vom Originalband aufbewahrt, aber nach demselben Prinzip beschriftet und geordnet.

Bei Musizierwettstreiten und Săbori [Folklorefestivals] sind die Bänder durch das Kürzel „nadp.“ [nadpjavane] gekennzeichnet.

Seit Ende der fünfziger Jahre wurden Filmaufnahmen gemacht, wobei der Synchronton auf Tonband aufgenommen wurde. Die Filme befinden sich im Film-

827 Vgl. http://www.iasa-web.org/special_publications.asp. Letzter Zugriff: 23.10.2012. Und vgl. Schüller – 1990/91, S. 17-34, Schüller – 1994, S. 28-32 und Schüller – 1995.

archiv. Die Tonaufnahmen sind im Phonoarchiv mit „C“ (Synchron) bzw. F (Film) gekennzeichnet und in den privaten Sammlungen nach Feldforschern abgelegt.[828]

Inventarbücher – Aufnahmen (I2)

Als Ivan Kumičin[829] 1984 die Verantwortung für das Phonoarchiv übernahm, waren die Bänder lediglich durch die Namen der Feldforscher gekennzeichnet. Während der etwa zweijährigen Arbeit, in denen er die Aufnahmen sortierte, beschrieb und nummerierte, legte er seine eigenen Inventarbücher für die Aufnahmen (I2) an.[830] In diesen „Inventarbüchern-Aufnahmen“ (I2) werden die Feldforscher aufgelistet und deren Aufnahmen beschrieben. Jedes Tonband wurde mit einer Beschriftung versehen, die aus folgenden Angaben besteht: Kürzel des Feldforschers, Ort der Feldaufnahme, Monat und Jahr, Band-Nr. und Signatur des Textarchivs.

Beipackzettel der Tonbänder

Im Laufe der Jahre wurden durch das Institut verschiedene Regeln für die Beipackzettel der Tonbänder aufgestellt, aber es war auf Grund des Arbeitsaufwandes nicht möglich, rückwirkend die Beschriftung aller Bänder entsprechend der neuen Regeln zu überarbeiten.[831] Die Beschreibungen der Aufnahmen, die in den Schachteln der Tonbänder zu finden sind, weisen in Hinblick auf Vollständigkeit und Ausführlichkeit der Beschriftung Unterschiede auf. Alle enthalten die Bandnummer, Ort, Monat/Jahr und Anzahl der aufgenommenen Einheiten, eventuell sind auch ausführlichere Angaben wie Bandspur, Nummerierung der Lieder mit Anfangszeile, Funktion des Liedes und die Informanten aufgelistet. Vor allem in Bezug auf die Nummerierung der Einheiten existieren Unterschiede.[832]

---

828 Ein Fehler der Kamera des Instituts bewirkt, dass der Film sich immer schneller abspielt als der Ton, wodurch die Film- und Tonaufnahmen nicht ohne technische Nachbearbeitung zu synchronisieren sind.

829 Ivan Kumičin, geb. 1943, Ausbildung: Musikwissenschaft/-ethnologie, leitet seit 1984 das Phonoarchiv. Er hat an zahlreichen Feldforschungen teilgenommen, wissenschaftliche Texte publiziert und an der Inventarisierung und Bearbeitung des gesammelten Materials mitgewirkt.

830 Lediglich die Aufnahmen von Kirchenmusik sind nicht in den Inventarbüchern des Phonoarchivs beschrieben.

831 Beispielsweise wurden in der zweiten Hälfte der 60er Jahre von Todor Džidžev sogenannte Superpositionskarten entwickelt. Sie sollten in zweifacher Ausfertigung sowohl dem Band beigefügt als auch im Textarchiv abgelegt werden.

832 Das erste aufgenommene Lied aus einem Dorf kann die Nr. 1 tragen. Wenn jedoch die Lieder einer Feldforschungsreise durchgängig und manchmal auch über mehrere Bänder durchnummeriert werden, dann trägt das erste Lied aus einem bestimmten Dorf die Nummer der Aufnahme, die es innerhalb der gesamten Forschungsreise einnimmt. Manchmal wurde dem Tonträger entsprechend nummeriert, so dass das erste Lied auf dem Band oder sogar das erste Lied auf einer Spur die Nr. 1 trägt.

6.2.2 Textarchiv

Im Textarchiv [Slovesen muzikalnofolkloren arhiv] befinden sich die Feldforschungshefte der Sammler, die Transkriptionen der vor Einführung der Aufnahmetechnik per Hand aufgezeichneten Lieder, die Texte zu den mit Ton- und Filmtechnik aufgezeichneten Liedern, Transkriptionen der Tonaufnahmen, ausgefüllte Fragebögen, kontextuelle Anmerkungen zu den Liedern und Feldforschungsreisen sowie schriftliche Nachbearbeitungen (z. B. Abschriften, kommentierende Texte usw.). Das Textarchiv wird von Margarita Popova geleitet.[833] Hier findet die erste Inventarisierung der im Institut eingetroffenen Materialien statt. Folgende Ordnungssysteme werden hierfür benutzt:

- Inventarbücher [Inventarni knigi, I1]
- harte bzw. blaue Mappen [tvărda, sinja papka]
- weiche Mappen [meka papka]
- Kartothek, bzw. Zettelkästen [K1 und K2][834]

Inventarbücher

Die zwei Inventarbücher des Textarchivs werden chronologisch geführt. Ihnen können fortlaufend der Eingang des Phono- und Schriftmaterials sowie dessen Signaturen entnommen werden.[835] Sie enthalten folgende Angaben:

1. Inventarnummer (fortlaufend)
2. Ort der Aufnahme
3. Name des Feldforschers der aufgezeichnet hat
4. Anzahl der Archiveinheiten
5. Monat und Jahr der Aufnahmen

6.1. Anzahl der Lieder und Texte
6.2. Anzahl der Instrumentalmelodien
6.3. Anzahl anderer Aufzeichnungen

7. Nummer der harten bzw. blauen Mappe
8. Signatur der Magnet- bzw. Filmbänder.

---

833 Margarita Popova arbeitet seit 1988 am Institut. Bis zu ihrer Pensionierung war auch Radka Nikolova Popova für das Textarchiv zuständig.

834 Siehe 6.3 Informationssysteme des Auffindens.

835 „Die Inventarisierung ist im Rahmen eines lebendigen Archivsystems ein quasi endloser Prozess, der sich durch das neue Eintreffen von Material immer wieder fortsetzt.“ Popova, M. – 2005, S. 113, Fn. 1.
Noch nicht inventarisiert sind:
– die Materialien von einigen sabori-nadpjavanija (Festivals/Wettsingen,-spielen),
– ein Teil der Ankäufe der Materialien von Rajna Kacarova, die 1989 ins Institut eingingen,
– einige Materialien des Folkloristen Petăr Ljondev.

No. по ред	Произход – място на записване	За-писалg	Брой на архивни единици	Месец и година на записване	Количество записи			No. на папка	Забележка Film, Маг-нетофонна лента
					Песни и текстове	Инстру-ментални мелодии	Други		
ÜBERSETZUNG									
Nr. nach Reihe	Herkunft – Ort der Aufnahme	Aufgen. von	Anzahl d. Archiv-Einheiten	Monat + Jahr der Aufnahme	Quantität der Aufnahmen			Nr. der Mappe	Anmerkung Film, Magnetband
					Lieder und Texte	Instrument almelodien	Andere		
BEISPIEL									
6632	Dobralăk	Ivan Kumičin	42	3.75	4	38	7	339	ИДК 3.75, 72.1- ИДК 3.75,72.19

Abb. 43 Inventarbücher und Signaturen

Aus den Inventarbüchern wird die Inventarnummer der einzelnen Liedsammlungen gebildet. Inzwischen existieren 10.077 Inventarnummern für ca. 250.000 Archiveinheiten. Jede Inventarnummer kennzeichnet die Sammlung an einem Ort/Dorf. Selištna zbirka [Dorfsammlung] werden die Lieder genannt (es sind meistens mehrere), die von einem Feldforscher in einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort gemacht wurden.

Beispiel: Ivan Kačulev war im März 1975 auf Feldforschung und hat am 15.3.1975 im Dorf Dobralăk 42 Lieder aufgezeichnet. Die Aufzeichnung von 42 Liedern vom 15.3.1975 in Dobralăk ist eine Dorfsammlung, die im Inventarbuch die laufende Nummer 6632 erhalten hat.

Signaturen

Die Signaturen bauen die Verbindung zwischen dem Textarchiv und dem Phono- bzw. Filmarchiv auf. Eine Signatur kann beispielsweise folgendermaßen aussehen:

339 / 6632 ИДК 71-73

Die erste Zahl (339) gibt die „harte bzw. blaue Mappe" an, in der sich die Textmaterialien befinden. Die „harten Mappen“ werden chronologisch fortlaufend mit „weichen Mappen“ gefüllt.[836]

339 / 6632 ИДК 71-73

Die zweite Zahl (6632) ist die Inventarnummer, die sich aus der Chronologie der Inventarbücher ergibt. In einer „blauen bzw. harten Mappe“ befinden sich mehrere „weiche Mappen“. In diesen befinden sich diverse Papiere. Meist sind das Feld-

836 Wenn beispielsweise Kontexte zu Aufnahmen von 1969 erst 1987 in das Archiv eingehen, dann werden sie in den „harten Mappen“ zwischen den anderen Texteinheiten von 1987 zu finden sein. Natürlich aber in einer eigenen „weichen Mappe“ mit eigener Inventarnummer.

forschungshefte oder Seiten aus diesen Heften bzw. Zettel, auf denen während der Feldforschung Liedtexte, Transkriptionen und Kontexte mitgeschrieben wurden. Die Kontexte beschreiben die Zugehörigkeit bestimmter Lieder zu Bräuchen und verschiedene rituelle Praktiken, es können auch Märchen, Reime, Beschwörungsformeln oder Segenswünsche notiert worden sein. Manchmal stehen diese Kontexte nicht in unmittelbarem Zusammenhang zu den musikalischen Dokumenten, aber sie können wertvolle Hinweise über die Lebensweise, die Geschichte des Dorfes und die Musizierpraxis enthalten. Teilweise handelt es sich beim Textmaterial auch um vorgefertigte Fragebögen [anketi], die während der Feldforschung ausgefüllt wurden. Von einigen dieser Textmaterialien wurden Abschriften angefertigt, die ebenfalls der entsprechenden Mappe beigelegt wurden.[837]

Beim zitierten Beispiel befinden sich in der „harten Mappe“ 339 mehrere „weiche Mappen“, darunter z. B. die „weiche Mappe“ mit den Inventarnummern (6629-6639). Darin ist ein Heft enthalten, das während der Feldforschung mitgeführt wurde (Siehe Abb. 30). Auf dem Heftdeckel sind die Regionen Plovdiv und Blagoevgrad und die Dörfer, in denen aufzeichnet wurde, mit Inventarnummer vermerkt: 6629 Tri Vodici; 6630 Dragojnovo; 6631 Brestnik; *6632 Dobralăk*; 6633 Starosel; 6634 Lovča; 6635 Kornica. Schlägt man unter Dobralăk nach, ist zu lesen, dass dort am 15.3.1975 aufgezeichnet wurde. Die Nummern 1-7 der Aufnahmen sind im Freien gefilmt worden. Angegeben ist der Name des Dudelsackspielers Vasil Jankov Lambrev, zusätzlich mit folgender Anmerkung versehen: „Sein Dudelsack wurde von Georgi Markov, 65 Jahre alt, aus dem Dorf Kremene, Bezirk Smoljan, gemacht.“ Es folgen die Titel der aufgezeichneten Lieder mit Nummerierung und die Texte der Volkslieder.

339 / 6632 ИДК 71-73

Die Kürzel (ИДК) sind Initialen des Feldforschers, der die Aufnahme gemacht hat. Sie besagen, dass sich die Tonaufnahme im Phonoarchiv in der „privaten Sammlung“ von „ИДК“, also Ivan Dimitrov Kumičin befindet.

339 / 6632 ИДК 71-73

Die letzte Zahlenfolge (71-73) zeigt an, dass während dieser Expedition die Bänder Nummer 71, 72 und 73 aufgenommen wurden.

6.2.3 Film- und Videoarchiv

Dieser Archivteil wird oft auch unter dem Namen „Tanzarchiv“ geführt, denn er beinhaltet vor allem Mitschnitte von Tänzen und Bräuchen. Vor Einführung der Filmtechnik wurden die Tänze in kinetischer Tanznotation und Choreogrammen

837 Siehe Abb. 28 Fragebogen für Mitwirkende beim Folklorefestival [Săbor], 70er Jahre.

aufgezeichnet.[838] Seit 1950 begann das Filmen von Volkstänzen, Bräuchen, Trachten, Rufen, Schnellsprechreimen und Besprechungsritualen.[839] 750 Schwarzweiß- und Farbbänder (16 mm) sind für das Archiv aufgezeichnet worden. 1986 wurde für das Institut die neue „Sony U-Matic" Technik angeschafft, mit der 47 Videokassetten aufgenommen wurden. 27 weitere VHS-Kassetten mit Feldaufnahmen befinden sich im Archiv. Die Filmmaterialien wurden auf Grund von Personalmangel lediglich eingelagert. Die Angaben aus den Inventarbüchern wurden von Asen Atanasov als Katalog in den Computer eingegeben und sind vor Ort einsehbar.

6.2.4 Fotoarchiv

Auch für das Fotoarchiv, mit über 150.000 Bildern, gibt es keinen verantwortlichen Mitarbeiter mehr. Ein Einbruch im Archivraum hat dazu geführt, dass alle Bilder, Negative, Filme und Karteikästen durcheinander gebracht und teilweise vernichtet wurden. Die einzelnen Negative sind nicht beschrieben, sie können nicht mehr den anderen Archivmaterialien zugeordnet werden.

6.2.5 Schallplattenarchiv

Das Plattenarchiv für kommerzielle Schallplatten wird von Manja Ivanova geführt. Es enthält über 200 Schallplatten mit traditioneller und populärer bulgarischer Musik aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese Sammlung hat eine eigene Kartothek, die jedes Lied, den Namen des Komponisten bzw. Arrangeurs, den Autor des Textes, den ausführenden Sänger bzw. Musiker, die Plattenfirma und die Katalog- und Fabrikatnummer enthält. Diese Kartothek wurde von Manja Ivanova als Katalog in der Zeitschrift des Instituts veröffentlicht.[840] Leider können sämtliche alten Plattenaufnahmen nicht mehr genutzt werden, da das nötige Abspielgerät fehlt.

Bulgarisches Sprichwort „S čužda pita pomen pravi"
[Mit fremdem Brot eine Gedenkfeier machen][841]

Vor einigen Jahren wurde, durch die Schenkung eines Abspielgerätes vom Wiener Phonogrammarchiv, das Überspielen dieser Schallplatten auf Tonband ermöglicht.

838 Besonders zu erwähnen ist das von Rajna Kacarova (1934) und Boris Conev (1950) entwickelte Notationssystem für Tänze. Vgl. EBMK – 1967, S. 68-72.

839 Es war erneut Rajna Kacarova, die die neue Technik als erste benutzte und ins Musikinstitut einführte. Sie reiste durch das ganze Land um hunderte von Volkstänzen, Spielen und Bräuchen aufzuzeichnen. Ihre Nachfolgerin wurde Anna Ilieva.

840 Vgl. Ivanova, M. – 2005, S. 159-171.

841 Bulgarisches Sprichwort, das benutzt wird, wenn auf fremde Kosten etwas an sich Positives gemacht wird, wie beispielsweise Gedenkfeiern (pomeni) für Tote, zu denen rituelle Brote gebacken und verteilt werden.

Leider ist die amerikanische Musikwissenschaftlerin Lauren Brody, die sowohl die Schenkung als auch das Überspielen der Platten in Zusammenarbeit mit dem bulgarischen Musikinstitut und dem Wiener Phonogrammarchiv organisiert hat, samt überspielten Tonbandaufnahmen und Abspielgerät nach Amerika verschwunden. Dort hat sie aus den Aufnahmen eine CD „Song of the crooked dance: Early Bulgarian Traditional Music 1927-42“ produziert.[842] Dem bulgarischen Musikarchiv, das nach wie vor seine unabspielbaren Platten behütet, wurde noch nicht mal ein Exemplar dieser CD zugeschickt.

6.2.6 Multimediale Datenbank als Speichermedium

Die Multimediale Datenbank setzt die Digitalisierung der Daten und Informationen voraus. Sie stellt die Daten in moderner Weise zur Verfügung. Inzwischen sind ca. 20.000 Archiveinheiten (Lieder oder Instrumentalmelodien) eingegeben worden.[843] Im Internet sind unter dem Namen „Folklore Database: Multimedia database for authentic Bulgarian musical folklore“ etwa 15.000 Musikeinheiten abrufbar.[844]

Als Speichermedium folgt die Datenbank dem Vorbild des Textarchivs. Weiterhin werden auf dem Server eingescannte Notogramme und Musikbeispiele (auch kurze Filme) gespeichert, so dass durch das neue Medium eine direkte Verbindung zwischen Text-, Phono- und Videoarchiv entsteht. Von den Musikbeispielen werden nur wenige Sekunden (etwa eine Strophe) auf den Server geladen. Die Rolle des Internets als Speichermedium für „authentische Musik“ ist vor allem wegen der externen Nutzungsmöglichkeiten nicht zu unterschätzen.

Die Multimediale Datenbank hat jedoch neben ihrer Funktion als Speichermedium einen weiteren Vorzug gegenüber allen bisher gängigen Archivteilen, denn sie fungiert gleichzeitig als Informationssystem und Suchmaschine. Die Möglichkeiten, die sich durch das schnelle und leichte Suchen und Finden von „authentischen“ Archivalien aus dem Fundus des Musikfolkloristischen Archivs für alle Benutzer ergeben, eröffnet neue Perspektiven für den Umgang mit dem Archivmaterial. Obwohl inzwischen zahlreiche weitere Liedeinheiten in die Datenbank eingegeben wurden, hat sich die online-Version nicht verändert.

842 Label Yazoo, 1.09.1998. Vgl. http://www.rootsworld.com/rw/feature/bulgaria.html. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

843 Informationsstand September 2005.

844 http://www.musicart.imbm.bas.bg. Letzter Zugriff: 23.09.2012. Anscheinend werden die ergänzten Informationen und Lieder nicht mehr über das Internet zur Verfügung gestellt.

6.3 Informationssysteme des Auffindens

Die informativen Verbindungen zwischen den einzelnen Archivmaterialien von Phono-, Text- und Filmarchiv werden durch Inventarbücher, Kartotheken, Kataloge und die Multimediale Datenbank aufgebaut. Die einzelnen Informationssysteme unterscheiden sich in ihrer Form; ihrem Inhalt nach beziehen sie sich auf dieselben musikalischen Einheiten des Archivs. Die Arbeit mit dem Archiv erfordert daher die Kombination der verschiedenen Informationssysteme und Archivteile sowie eine enge Zusammenarbeit der zuständigen Mitarbeiter.

Inventarbücher

Zwei Inventarbücher (I1) gehören zum Textarchiv, weitere zwei Inventarbücher (I2) zum Phonoarchiv. Beide Inventarbücher (I1 und I2) ermöglichen den Archivaren ein Auffinden von Archivmaterialien ohne Zuhilfenahme von anderen Ordnungssystemen.

Kartotheken (Zettelkästen) für Musik

Die Kartotheken doppeln und strukturieren die Angaben aus den Inventarbüchern um.

	Inventarbuch / Kartothek	Archivteil	Mitarbeiter	Ort
I1	Inventarbücher	Textarchiv	Margarita Popova	Textarchiv
K1	Ortskartothek [Selištna kartotek] Hauptkatalog der Feldaufnahmen	Textarchiv	Margarita Popova	Textarchiv
K2	Kartothek der Notogramme ohne Audioaufnahme	Textarchiv	Margarita Popova	Textarchiv
K3	Kartothek der Kirchenmusikaufnahmen		Asen Atanasov	EG, Flur Aufenthalts-raum (publiziert)[845]
I2	Inventarbücher – Aufnahmen	Phonoarchiv	Ivan Kumičin	Phonoarchiv
K4	Kartothek – Schallplatten	Schallplatten-archiv	Manja Ivanova	DG, Raum von M. Ivanova (publiziert)[846]
I3	Inventarbuch der Filmmaterialien	Filmarchiv	Asen Atanasov	Als Katalog in den Computer eingegeben
K5	Zerstörte Kartothek des Foto- und Filmarchivs	Fotoarchiv	-	Eingelagert
K6	Kartothek für Instrumentalmusik	Phonoarchiv	Ivan Kumičin	Phonoarchiv, begonnen

845 A. Atanasov – 2005, S. 186-236.

846 M. Ivanova – 2005, S. 159-171.

K1, Hauptkartothek – Klassifikation nach Orten

Die Hauptkartothek (K 1) enthält die Angaben für die gesamte Sammlung an Volksmusik. Sie ist alphabetisch nach Ortsnamen [selištna zbirka] organisiert. Zu dieser Kartothek gehört eine Liste der Zugehörigkeit der Orte zu Bezirken.[847]

Für jedes Lied (Einheit) sollte eine Karte ausgefüllt werden, auf der die Passdaten des Musikstücks angegeben sind. Zu den Passdaten gehören musikalische Angaben wie Musikstruktur (Form), Faktur, metrische und rhythmische Organisation, Tonumfang und Skala mit Angabe von Inital-, Final- und Kadenztönen der Melodie und ebenso thematische und das Genre betreffende Informationen.[848] Oftmals sind jedoch nur Karteikarten zu den einzelnen Inventarnummern angelegt worden. Diese verweisen auf mehrere Lieder, die während einer Feldforschung in einem Dorf aufgenommen wurden und enthalten keine ausführlichen Passdaten. Auf den Karteikarten wird auch vermerkt, ob das Lied bereits publiziert wurde und wenn, in welchem Sammelband.[849]

Für die Inventarisierung der Aufzeichnungen innerhalb dieses Zettelkastens wurde ein System von Zeichen entwickelt. L. Botušarov richtete seine „individuelle Planaufgabe“ speziell an den Bedürfnissen dieses Archivs aus, woraus ein komplexes System der Klassifikation und Systematisierung des im Archiv abzulegenden Materials entstand. Seine Arbeit wurde nicht publiziert, sie war hauptsächlich für den internen Gebrauch gedacht. Die darin vorhandenen Neuerungen der klassifikatorischen Kennzeichnung und Inventarisierung der Archiveinheiten haben sich nicht dauerhaft und stringent durchsetzen können. Dennoch wurden sie seit 1974 sporadisch benutzt.[850]

K2, Zusatzkartothek: Notogramme nach Funktion

Die zweite Kartothek (K2) wurde in den 90er Jahren angelegt. Sie ist ein Teilkatalog für die nach Gehör transkribierte Musik ohne Tonaufnahme (ca. bis 1939).[851] Dieser Zettelkasten verdoppelt die Links zu den in K1 enthaltenen Einheiten, denen keine Tonaufnahmen zugrunde liegen. Etwa 33.400 nach Gehör in Notenschrift aufgezeichnete Lieder befinden sich im Archiv. Für jedes wurde eine Karte angelegt. Der Unterschied zu K1 ist, dass die Lieder in dieser Kartothek nach

847 Die Ortsnamen werden eingegeben nach: ЦСУ, Spisăk na naselenite mesta za šifrirane [Liste der bewohnten Orte zum chiffrieren], Sofia 1966. Veränderungen der Ortsnamen können nachgeschlagen werden in: Koledarov & Mičev – 1973.

848 Vgl. M. Popova – 2005, S. 113.

849 Siehe Abb. 29 Karteikarte aus der Ortskartothek, K1.

850 Ljuben Botušarov – 1973, Văprosi na katalogizacijata na bălgarskija muzikalen folklor v arhiva na Instituta za muzikoznanie pri BAN [Fragen der Katalogisierung von bulgarischer Musikfolklore im Archiv des Instituts für Musikwissenschaft bei der BAN], nicht veröffentlicht.

851 Ab 1939 wurde vor allem der Schallplatten-Phonograph für das Aufzeichnen von Volksmusik benutzt. Trotzdem wurden einige Lieder auch später noch per Hand – ohne Tonaufnahme – notiert. Die letzten Notogramme stammen von 1953.

ihrer Funktion organisiert sind. In ihm kann nach speziellen Bräuchen und Anlässen gesucht werden. Dem System des Suchens nach Funktionen liegt das von Vasil Stoin angelegte Inventarbuch der Musikabteilung des Ethnographischen Museums von 1925 zugrunde.

K3, Kartothek für Kirchenmusik
Der Zettelkasten verweist auf die ethnologischen Tonaufzeichnungen der liturgischen Gesänge. Sie sind nach der Reihenfolge im Gottesdienst geordnet. Einzeln aufgeführt sind die Aufnahmen von ganzen Gottesdiensten. Insgesamt existieren 1200 Aufnahmen. Sofern man alle Gesänge, die auch im Rahmen der ganzen Gottesdienste aufgenommen wurden, als Einheit rechnet, kommt man auf eine Zahl von etwa 2500 Einheiten. In der Zeitschrift des Instituts wurde von Assen Atanasov die Kartothek als Katalog veröffentlicht.[852] Weitere kontextuelle Materialien zu den Aufnahmen von Kirchenmusik sind weder im Textarchiv noch an anderer Stelle auffindbar.[853]

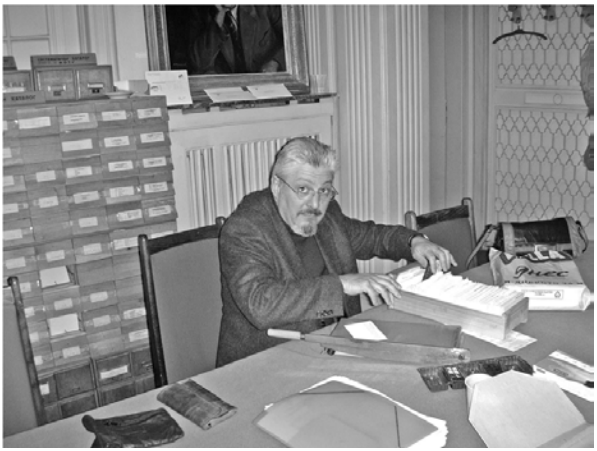


Abb. 44: Asen Atanasov bei der Arbeit mit Zettelkästen (K3)

K4, Kartothek der kommerziellen Schallplatten
Dieser Zettelkasten enthält alle Angaben zu den im In- und Ausland produzierten Schallplatten mit traditioneller und populärer bulgarischer Musik, die im Archiv gesammelt wurden. Auch diese Kartothek, die sich im Arbeitsraum von Manja Ivanova befindet, wurde als Katalog in der Zeitschrift des Instituts veröffentlicht.[854]

852 Vgl. A. Atanasov – 2005, S. 186-236.
853 Nur eine „harte Mappe“ aus den 60er Jahren ist im Dezember 2004 (durch mein penetrantes Nachfragen) aufgetaucht und soll nun von Asen Atanasov bearbeitet werden.
854 Vgl. M. Ivanova – 2005, S. 159-171.

Weitere Kartotheken – K5, K6

Es gab eine Kartothek für die Foto- und Filmmaterialien (K5), die während eines Einbruchs in das Archiv in Unordnung geraten und teilweise zerstört wurde. Sie ist nicht mehr benutzbar. Für das Filmarchiv wurde das Inventarbuch (I3) in den Computer übertragen und dient nun als Katalog für die Filmaufnahmen. Außerdem wurde mit der Erstellung einer Kartothek begonnen, die ausschließlich die im Archiv enthaltene Instrumentalmusik aufführt (K6).[855]

S1-S5, Kartotheken für kontextuelle Schriften

Die von Manja Ivanova betreuten Zettelkästen (S1- S5) beziehen sich nicht unmittelbar auf die im Archiv vorhandenen Sammlungen. Dennoch sind sie als Ergänzung zu den Archivalien von enormem Wert. Es handelt sich um Publikationen über und von Feldforschern, Institutsmitarbeitern, Musikern und über verschiedene bulgarische Musiken. Alle Karteikarten enthalten kurze Dokumentationen zu den Schriften und Angaben, wo (in welcher Bibliothek) und unter welcher Signatur die entsprechenden Schriftstücke zu finden sind.

	Kartothek	**Ort**
S1	Kartothek aller Artikel der Monatszeitschrift „Bălgarska muzika“ (1948-1990) mit kurzer Inhaltsangabe.	DG, bei Manja Ivanova
S2	Kartothek bulgarischer Kulturschaffender 1901-1950, alphabetisch mit zusammenfassender Inhaltsangabe. Erstellt in den 1960er Jahren. Der Zettelkasten enthält Literatur von und über Musiker, Komponisten, Musikwissenschaftler bzw. Folkloristen usw.	DG, bei M. Ivanova + publiziert[856]
S3	Kartothek aller Artikel von und über Mitarbeiter des Instituts, 1948-1988. Hier kann man Hinweise auf Texte über konkrete Feldforschungsreisen, Archivalien und auch unpublizierte wissenschaftliche Abhandlungen über bulgarische Musiken finden.	EG, Flur beim Aufenthaltsraum
S4	Kartothek der Zeitschrift „Kultura“, 1990-2000. Dieser Zettelkasten filtert alle auf Musik bezogenen Artikel dieser Zeitschrift heraus und wurde als Katalog publiziert.	DG, bei M. Ivanova + publiziert[857]
S5	Kartothek der Zeitungen „Stari văzroždenski vestnizi“ [Alte Zeitungen aus der Zeit der Wiedergeburt], umfasst den Zeitraum von 1845 bis ca. 1870, auch sie fasst die auf Musik bezogenen Artikel zusammen.	DG, bei M. Ivanova + publiziert[858]

855 Sie wurde von Ivan Kumičin initiiert und enthält Angaben über Ort, Funktion, Name der Melodie, Takt, Instrument, Feldforscher, Nr. des Bandes / Spur / Nr. der Aufnahme, Inventarnummer und Signatur. Vgl. Kumičin – 2005, S. 121.

856 Vgl. M. Ivanova – 1988, S. 7-28.

857 Vgl. M. Ivanova – 2000.

858 Vgl. Bibliographie: M. Ivanova – 1992/1, S. 98-114 und 1992/3, S. 81-108.

B 1-16, Kartotheken der Bibliothek

Die insgesamt 16 Zettelkästen, die zur Musikbibliothek des Institutes gehören, sind kontextuell mit dem Archiv verwoben. Hier sind alle Schriften zu finden, die mit und über die Archivmaterialien zustande gekommen sind. Dazu gehören auch die nicht veröffentlichten Abhandlungen der Wissenschaftler, die beispielsweise im Rahmen ihrer „individuellen Planaufgaben" entstanden sind, oder die bereits veröffentlichten Lieder und Texte, in denen Rituale mit Musikbeispielen erläutert werden. Die Bibliothek und die dazugehörigen Kartotheken werden von Rajna Mihajlova betreut und befinden sich im Aufenthaltsraum des Instituts. Besonders wichtig für die Arbeit mit dem Archiv sind B6 (Kartothek der Dissertationen und der unveröffentlichten Schriften der Institutsmitarbeiter) und B11 (Kartothek der Sammelbände – SbNU), die das fehlende Inhaltsverzeichnis für die erschienenen Bände ersetzt soll.[859] Die Sammelbände für Volksmusik sind im kyrillischen alphabetischen Katalog für Noten (B8) zu finden. Wissenschaftliche Publikationen zu Volks- und Kirchenmusik findet man mit Angabe der Anzahl von Notenbeispielen in den Kartotheken B1, B2, B3 und B7. Der Bibliothek steht die Computerisierung der Kataloge und Karteikästen bevor.

	Zettelkasten
B1	Systematischer Katalog I (nach UDK = Universalna desetična klasifikacija)
B2	Systematischer Katalog II (nach BBK = Bibliotečna bibliotekarska klasifikacija)
B3	Systematischer Katalog III (entspricht dem System der Nationalbibliothek „Sv. Sv. Kiril i Metodij")
B4	Zeitschriftenkatalog – Reihen (die nicht regelmäßig erscheinen)
B5	Zeitschriftenkatalog – Periodika (die regelmäßig erscheinen)
B6	Katalog der Dissertationen und unveröffentlichten Schriften der Institutsmitarbeiter
B7	Alphabetischer Katalog – kyrillisch, für Bücher und Schriften
B8	Alphabetischer Katalog – kyrillisch, für Noten
B9	Alphabetischer Katalog – latein, für Bücher und Schriften
B10	Alphabetischer Katalog – latein, für Noten
B11	Kartothek der Sammelbände SbNU mit Inhaltsbeschreibung der einzelnen Abschnitte
B12	Kartothek der Sammelbände für Volksmusik
B13	Kartothek des Nachlasses von Rajna Kacarova
B14	Kartothek des Nachlasses der Musikbücher der Königsfamilie
B15	Kartothek der Werke von Dobri Hristov – nach Liedern
B16	Kartothek der Werke von Dobri Hristov – nach Textautoren, Volkslieder nach rituellen Funktionen

859 Der letzte Band 63 erschien 2007. Diese Kartothek ist jedoch nicht vollständig. Sie enthält nur die Inhaltsverzeichnisse der früheren Ausgaben.

Publizierte Kataloge

Einige der als Kartotheken (Zettelkästen) angelegten Suchsysteme wurden in Listenform publiziert und können dadurch als Nachschlagewerke benutzt werden. Beispielsweise der Katalog kommerzieller Schallplatten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Katalog aller Aufnahmen von Kirchenmusik im Musikfolkloristischen Archiv.

Weitere wichtige Nachschlagewerke sind die publizierten Kataloge zu den periodischen Zeitschriften Bulgariens (Band I-IV; 1844-1969), die sich im Handapparat der Bibliothek befinden.[860] Seit 1969 werden regelmäßig auch die Kataloge der musikbezogenen Periodika innerhalb der Institutszeitschrift publiziert.[861] Weiterhin findet man Kataloge mit bibliographischen Angaben zu bulgarischen Musiken in den zwei Büchern von Milka Miladinova.[862]

Massive

Neben der materiellen Sammlungen (Ton- und Textmaterialien) und den dazugehörigen Zettelkästen und Katalogen wurde von den Wissenschaftlern ein virtuelles Ordnungssystem erarbeitet. Dieses teilt das Archivmaterial theoretisch – nicht praktisch (materiell) – in verschiedene Gruppen auf, die als „Massive" bezeichnet werden. Die Aufteilung entspricht der virtuellen Klassifikation des Materials nach seiner Beschaffenheit und seinem Bearbeitungszustand. Achtzehn virtuelle Massive wurden festgelegt. Massiv A meint beispielsweise alle angefertigten Audioaufnahmen. Massiv Б kennzeichnet die Audioaufnahmen, zu denen auch Transkriptionen angefertigt wurden. Wurde beispielsweise von einer Tonaufnahme keine Transkription angefertigt so gehört sie zu Massiv A, sobald diese angefertigt wird, geht sie zu Massiv Б über. Die Zugehörigkeit einer Archiveinheit zu einem Massiv wurde seit den 1970er Jahren auf den Karteikärtchen der Ortskartothek (K1) vermerkt.[863] Leider handelt es sich auch hier eher um eine gute Absicht als um ein durchgängig angewandtes System.

860 Vgl. Ivancev – 1962-1969 und Spasova – 1975.

861 Vgl. Bibliograhien in: BM 4/1986, S. 78-90 und BM 4/1992, S. 79-100.

862 Vgl. Miladinova – 1969 und Miladinova – 1975.

863 Diese theoretische Klassifikation der Archivmaterialien in Massive wurde von Ljuben Botušarov entwickelt und in den 70er Jahren als Arbeitstechnik für die Bearbeitung von Archivalien eingeführt. Vgl. Botušarov – 1973.

Massiv	Beschreibung
А	Alle angefertigten Audioaufnahmen: Lieder und Instrumentalmelodien, Rituale, erzählte Kontexte, Geschichten, Texte usw.
А 1	Fremde Aufnahmen, Überspielungen: Duplikate von Musik, die von anderen Institutionen angefertigt wurden und im Archiv als Kopie abgelegt wurden, z. B. industrielle Schallplatten (wie sie beispielsweise im Plattenarchiv abgelegt sind), Überspielungen vom Radio Sofia usw.
Б	Ein Untermassiv von A: es kennzeichnet die Audioaufnahmen, zu denen auch Transkriptionen angefertigt wurden.
Б 1	Ein Untermassiv von A1: es kennzeichnet die fremden Aufnahmen und Überspielungen, zu denen auch Transkriptionen angefertigt wurden.
В	Handschriftlichen Notogrammen, zu denen keine Audioaufnahmen existieren: Sie sind meist vor Einführung von Aufnahmetechnik (ca. 1939) entstanden.[864]
В 1	Publizierte Transkriptionen, die nicht zum Massiv B oder Б 1 gehören: Hier geht es darum, einen Katalog der publizierten Volksmusik zu erstellen, die nicht aus dem Archiv stammt.
Г	Ein Untermassiv von Massiv Б oder B (und dadurch auch von A): Es besteht aus Analysekarten, d.h. aus Dokumenten zweiter Ordnung.
Д	Enthält nur Texte von Volksliedern.
Е	Beschreibungen von Bräuchen
Ж	Notizen zu den Feldforschungen (schließt Massiv E ein): Es geht um die Ordnung der vielen Anmerkungen die in den Heften der Feldforscher notiert sind. Diese Informationen sind vorhanden, aber praktisch unbenutzbar, da sie nirgends systematisiert wurden. Oftmals handelt es sich um wichtige Informationen über den Lebensalltag, über demographische Veränderungen und Besonderheiten welche sowohl die Volksmusik aber auch die Musizierpraxis betreffen. Mitunter können es sogar musiktheoretische Analysen sein.
З	Filmdokumentationen
И	Lieder in anderen Sprachen: Meist handelt es sich um Lieder der bulgarischen Minderheiten (Roma, Türken, sephardische Juden, Griechen usw.)
К	Instrumentalstücke: ein Untermassiv von A bzw. Б oder B
Л	Publizierte Dokumente: Eine bibliographische Liste mit bereits publizierten Materialien soll angefertigt werden.
М	Monographien zu einzelnen Dörfern, Monographien zu einzelnen Musikern, Monographien zu einzelnen Laiengruppen und deren Repertoire
Н	Einzelne Sammlungen nach Feldforschern
О	Katalog für die authentischen Quellen von Volksliedbearbeitungen
П	Angaben zur Choreographie, z. B. von Tänzen und Spielen

864 Ein Teil der Notogramme sind Ankäufe der privaten Sammlungen von Dimităr Dolapčiev, Ivan Kavaldžiev, Dobri Hristov und K. Zagorov, die 1952 in das Archiv eingegangen sind.

6.3.1 Die Multimediale Datenbank als Informationssystem und Suchmaschine

Die Datenbank wurde von Ljubomir Kavaldžiev entwickelt und wird von der Sektion „Informationssysteme der Musikkultur“ betreut. Sie ist seit 1995 über das Internet zugänglich: http://musicart.imbm.bas.bg.[865] Der bulgarischen Version ist eine englische Version hinzugefügt worden.[866]

Die Multimediale Datenbank verdoppelt die Kartothek des Hauptkatalogs (K1). Programmatische Neuerungen in Bezug auf die Klassifikation und Systematisierung der musikalischen Archiveinheiten beinhaltet die Datenbank leider nicht. Sie bietet jedoch durch ihre Funktion als Suchmaschine nicht nur die Möglichkeit nach Orten (Dörfern) zu suchen. Fast alle eingetragenen Parameter und Klassifikationsraster (z. B. Massive) können als Suchkriterien benutzt werden. Dadurch wird das Anlegen weiterer Zettelkästen überflüssig und das Eingeben der einzelnen Archiveinheiten in das digitale System gewinnt an Bedeutung. Seit 1997 bis Ende 2005 wurden etwa 20.000 Einheiten der insgesamt im Archiv vorhandenen ca. 250.000 Einheiten in das System eingegeben. Die Auswahl, welche Datensätze zuerst in das Computersystem eingegeben werden, erfolgt nach dem Prinzip, die Vielfalt der im Archiv vorhandenen Sammlungen abzubilden. Man versucht somit Archiveinheiten aus den verschiedenen Regionen, Zeiten, mit verschiedener Funktion usw. zu digitalisieren und geht bewusst nicht systematisch (z. B. chronologisch oder alphabetisch) vor.

Vorbemerkung: Es ist wichtig zu wissen, dass es zwei Versionen der Datenbank gibt. Die erste ist die interne offline-Version des Instituts, die nur von Institutsmitarbeitern mit besonderen Zugangsrechten benutzt werden kann. Die zweite und öffentliche Version ist allgemein über das Internet zugänglich. Die Versionen unterscheiden sich zwar nur geringfügig, aber an entscheidenden Punkten. Die interne Version verfügt über mehr Liedeinheiten und bietet als Suchmaschine sieben zusätzliche und sehr wichtige Suchkriterien an. Ein weiterer Vorteil der offline-Version ist die Verlinkung einiger Kategorien.[867] Der online-Version sind seit ihrer Entstehung keine weiteren Musikeinheiten hinzugefügt worden.[868]

---

865 1997 wurde die Datenbank von der Europäischen Kommission ausgezeichnet (G7, Projekt GIP).

866 Der Benutzer sollte sich nicht durch die unterschiedliche Reihenfolge im Klassifikationsraster der bulgarischen und englischen Version verunsichern lassen. Die englische Version ist teilweise eine Übersetzung der bulgarischen, wobei die Liedtexte und Namen durch spezielle Software transliteriert werden.

867 Durch die Verlinkung minimieren sich die Möglichkeiten der untergeordneten Kategorien, wodurch die Suche wesentlich erleichtert wird. Verknüpft sind die Kategorie „8. Funktionale Klassifikationen“ mit „9. Funktion im Lebensalltag“ sowie „X. Region“ und „11. Zuordnung zu Städten – Kreis“.

868 Quelle: http://musicart.imbm.bas.bg, Letzter Zugriff: 04.10.2012.

Suchoptionen = Merkmale der archivierten Musik

Suchen nach Regionen und Orten (okolija/country)
Es besteht einerseits die Möglichkeit nach elf Musikregionen zu suchen, die anhand der geographischen Karte Bulgariens angezeigt werden. Diese Karte ist eine Modifikation der von Elena Stoin angefertigten regionalen Einteilung bulgarischer Volksmusik in musikalische Dialekte.[869] Sobald sich der Benutzer für eine Region entscheidet, werden ihm Namen von Städten angeboten, welche die Suche auf die im Umkreis dieser Städte liegenden Orte einschränken. Sie entsprechen der Kategorie „okolija/country“ der „komplexen Suche“.

Списък на областите	List of Folk Music Areas in Bulgaria
Северозападна България	North-western Bulgaria
Средна Северна България	Middle North Bulgaria
Североизточна България	North-eastern Bulgaria
Добруджа (Североизточка България)	Dobrudja (noth-east)
Средна Западна България	Middle Western Bulgaria
Средногорие	Srednogorie
Южна България (Западна Тракия с Подбалкана и Средна гора)	South Bulgaria
Югоизточна България (Източна Тракия с Подбалкана и Средна гора)	South-eastern Bulgaria
Странджа (Югоизточна България)	Strandja mountain (south-east)
Родопи (Южна България)	Rodopi mountain (south)
Пирински край (Югозападна България)	Pirin mountain (south-west)
Български песни извън територията на България	Bulgarian songs abroad
Непосочена	Not indicated

Abb. 45: Multimediale Datenbank, List of Folk Music Areas in Bulgaria[870]

Komplexes Suchen
Die komplexe Suche zeigt auf dem Interface ein Klassifikationsraster aus 14 Kategorien. Die Übersetzung der klassifikatorischen Kategorien ist nicht selbsterklärend. Das gilt jedoch auch für die Benutzung des bulgarischen Klassifikationsrasters. Generell muss der Benutzer bereits vorher wissen, was beispielsweise unter der Kategorie „social function“ [funktionalna klasifikacija] gemeint sein könnte. Die Klassifikationseinheiten werden innerhalb der Datenbank nicht erläutert. Sobald der Benutzer sich durch die verschiedenen Klassifikationen klickt, wird er

869 Vgl. E. Stoin – 1981, S. 8f.
870 Quelle: http://musicart.imbm.bas.bg/oblast.asp, Letzter Zugriff: 28.10.2012.

feststellen, dass die Möglichkeiten jeweils so zahlreich sind, dass eine zielgerichtete Suche nur dann möglich ist, wenn der Suchende genau weiß, wie er die Klassifikationen zu benutzen hat. Nur die Kombination der verschiedenen Suchparameter kann zu einer überschaubaren Menge von Suchergebnissen führen.

Sowohl die hohe Anzahl an Klassifikationsmöglichkeiten als auch die Möglichkeit der Zuordnung von Liedern zu mehreren Kategorien kommen daher zustande, dass diese Datenbank auf den Archivmaterialien beruht und diese wiederum ein Gemeinschaftsprodukt sind. Die Wissenschaftler haben über viele Jahrzehnte Begriffe und Kategorien für die Systematisierung angewandt und ebenso die Begriffe und Kategorien ihrer Informanten benutzt ohne diese abzugleichen. So bietet die Datenbank hauptsächlich eine Maske an, die all diese Begriffe und Kategorien als Suchfunktionen zusammenfasst.

Verbesserungsvorschläge

Das Klassifikationssystem mit über- und untergeordneten Kategorien sollte für die Datenbank überarbeitet werden. Derzeit werden die in den Archivalien benutzten Begriffe und Kategorien der Feldforscher und Informanten nur summiert, eine erneute Klassifikation wäre jedoch nötig. Ein Lied müsste in mehrere Kategorien eingeordnet werden können, damit es auch über verschiedene Kategorien wieder gefunden werden kann. Diese Form der Systematisierung der Lieder setzt deren analytische Bearbeitung vor der Eingabe in die Datenbank voraus. Diese Analyse würde den Prozess des Eingebens von Daten jedoch verlangsamen. Die am Institut arbeitenden Wissenschaftler sind sich dieser Probleme bewusst, dennoch haben sie sich vorerst entschieden, ihre Energie in die Vergrößerung der digital verfügbaren Datenmenge fließen zu lassen und die erneute analytische Bearbeitung des Materials nicht in den Vordergrund zu stellen. Es ist eine Entscheidung bei der es erneut primär um Quantität und nicht um Qualität geht.

„Suchen nach ...“ Kategorien der Multimedialen Datenbank

Volle Audioaufnahme (8), Audiobeispiel (7.202), Foto/Noten (4.633), Video (3), MIDI (0)[871]**:** Die meisten Archiveinheiten in der Datenbank haben entweder ein Audiobeispiel oder ein Notogramm. Die Transkriptionen von Tonbeispielen werden grundsätzlich nicht ins Netz gestellt.

871 In Klammern wurde jeweils angegeben, wie viele Einheiten in der Internetversion der Multimedialen Datenbank gefunden wurden. Stand der Internetrecherche: 4.10.2012.

ТЪРСЕНЕ ПО ИЗБОР НА КРИТЕРИИ:

-- моля, изберете опция:

Мултимедийна база данни за българска фолклорна музика

ТЪРСЕНЕ ПО ИЗБОР НА КРИТЕРИИ

И ИЛИ(включително) | пълен аудио запис | аудио пример | фото/ноти | видео | MIDI

Nr.1	музикална класификация	----------
2	тематика	----------
3	форма	----------
4	фактура	----------
5	размер	----------
6	начин на изпълнение	----------
7	типология/ артефакти	----------
8	функционална класификация	----------
9	битова функция	----------
10	етнос	----------
11	околия	----------
12	записвач	----------
13	начин на записване	----------
14	архивна обработка	----------

Търсене | Отказ

-- Please, select an option

Multimedia Database for Authentic Bulgarian Musical Folklore

SEARCH BY ALL INDICATORS

AND OR (include) | full audio record | audio example | photo/score | video | MIDI

Nr. 1	PRIMARY CLASSIFICATION	----------
2	THEME	----------
3	FORM	----------
4	TEXTURE	----------
8	SOCIAL FUNCTION	----------
9	SECONDARY CLASSIFICATION	----------
5	METER	----------
6	WAY OF PERFORMANCE	----------
12	RECORDED BY THE FOLKLORIST	----------
10	ETHNIC DATA	----------
11	COUNTY	----------
7	TYPE	----------
13	RECORDING MEDIA	----------
14	ARCHIVE ELABORATION	----------

Search | Cancel

Abb. 46: Multimediale Datenbank, Search[872]

872 http://musicart.imbm.bas.bg/izbor.asp, Letzter Zugriff: 28.10.2012. Die Nummerierung auf der jeweils linken Seite ist nicht Bestandteil der Datenbank, sondern von der Autorin (DP) hinzugefügt worden, da sich die bulgarische und die englische Version unterscheiden. Die Nummern entsprechen den Überschriften zu den einzelnen Kategorien im nun folgenden Text.

1. Musikalische Klassifikation [muzikalna klasifikazija / primary classification]: Drei Möglichkeiten stehen zur Verfügung: Lied, Instrumental oder die Kombination Gesang mit Instrumental.

2. Thematik [tematika / theme]: In der Datenbank werden insgesamt 75 inhaltliche Schwerpunkte der Lieder aufgelistet (siehe Abb. 47), z. B. eingemauerte Braut, Wettsingen zwischen einem Mädchen und einer Nachtigall, über die Natur, böse Schwiegermutter usw. Es handelt sich um eine äußerst unübersichtliche und irreführende Klassifikation, da zwischen den Inhalten auch Gattungsbezeichnungen (Abb. 47, Nr. 14, episches Lied) und funktionale Klassifikationen (Nr. 45, Hochzeitslied) zu finden sind.[873] De facto beziehen sich nur 28 der hier gegebenen Suchmöglichkeiten auf konkrete Motive der Liedinhalte. 20 weitere Kategorien sind thematische Überbegriffe (z. B. biblisches Motiv). Bei den anderen 25 Kategorien handelt es sich um Funktions- oder Gattungsbezeichnungen.[874] Das hat zur Folge, dass dasselbe Lied mehreren „Thematiken" zugeordnet werden kann. Es wurde innerhalb der Datenbank aber jeweils nur einer „Thematik" zugeordnet.

> Sollte der Benutzer beispielsweise nach dem Thema „Hirten" suchen, so wird er in verschiedenen „Thematiken" fündig werden: 15-über Tiere, 19-Liebeslied, 28-aus dem Hirtenleben, 29-Hirtenlied (instrumental), 36-Witzlied über den Liebhaber, 43-über eine konkrete Begebenheit, 49-bei der Arbeit, 50-menschliches Schicksal, 53-Reigenlied, 54-humoristisches Lied, 55-Lämmer (instrumental), 66-Necklied. Hinter all diesen Thematiken könnten sich Geschichten und Motive über Hirten verstecken. Noch schwieriger wird es, wenn die von Hirten gespielten und gesungenen Lieder hinzukommen, wie es die Kategorien 49-bei der Arbeit und 29-Hirtenlied (instrumental) vermuten lassen. Hier handelt es sich eindeutig um eine Funktions- und evtl. Gattungsbezeichnung und nicht um eine Thematik.

Verbesserungsvorschläge

Es wurde im Kontext der veröffentlichten Sammelbände für Volksmusik bereits über die zu den Liedsammlungen angefügten Anhänge „Lieder nach Textinhalten" berichtet, die in einigen Liedsammlungen durch einen Stichwortkatalog ersetzt wurden. Ein derartiger alphabetischer Stichwortkatalog würde zwar die Anzahl der Suchmöglichkeiten erhöhen, aber trotzdem die Übersichtlichkeit steigern.[875] Die Klassifikation der Lieder nach inhaltlichen Motiven ist äußerst sinnvoll, da häufig

873 „Soldatenlied" taucht so unter „2. Thematik" (s. Abb. 47, Nr. 7) und auch unter „7. Artbezeichnung" (Abb. 48): „Soldatenlied nach der Melodie eines Volksliedes"; „Soldatenlied nach einem Wiedergeburtslied" und außerdem auch unter „9. Funktion" (Abb. 49, Nr. 42 und 169 „Soldatenmarsch") auf.

874 Hinzu kommen zwei Kategorien, die sich inhaltlich entsprechen: „Es existieren keine Angaben zum Thema" und „Thema wurde nicht analysiert".

875 Siehe Kap. 5.1 Klassifikationssysteme, Vgl. Stoilov – 1916 und 1918.

zu einem Motiv sehr verschiedene Versionen von Liedern aus unterschiedlichsten Regionen zu finden sind, wobei Melodie, Metrorhythmik und sogar Funktion sehr unterschiedlich sein können. Es wurden sogar innerhalb vergleichender Forschungsarbeiten, die sich mit dem gesamten slawischen Raum beschäftigen und sogar über ihn hinausgehen, anhand inhaltlicher Parallelen von Volksliedern Einflüsse und Migrationen nachgewiesen.[876]

3. Struktur [forma / form]: Die 99 angegebenen Möglichkeiten beziehen sich auf die Art der Textaufteilung des Liedes z. B. vierzeiliges Lied, vierzeiliges Lied mit Refrain, vierzeiliges Lied bestehend aus zwei Zeilen mit Wiederholung und Refrain etc.

4. Textur [faktura / texture]: Die 12 Kategorien zur Textur beschreiben die musikalische Anordnung:

> 1. Einstimmig, 2. Vokal+Instrumental (1 Stimme + 1 Stimme), 3. Vokal + Instrumental (1 Stimme + 2 Stimmen), 4. Vokal + Instrumental (1 Stimme + gleiche Stimme), 5. Zweistimmig, 6. Dreistimmig, 7. Verdopplung in der Oktave, 8. Monophon, 9. keine Angaben zur musikalischen Textur, 10. Textur ändert sich in Reihenfolge, 11. Vokal + Instrumental (2 Stimmen + 2 Stimmen), 12. Textur ändert sich.

5. Rhythmische Organisation [razmer / meter]: Hier sind 44 Möglichkeiten der Notation von Taktarten, von „vierviertel“ bis „fünfzehnsechzehntel“ und natürlich auch zahlreiche „kombinierte metrische Gruppen“ „heterometrische Reihen“ und Lieder „ohne Mensur“ angegeben.

6. Ausführung [način na izpalnenie / way of performance]: 45 Arten des solistischen oder gemeinsamen, vokalen und/oder instrumentalen Musizierens werden aufgezählt. Beispiele: „Drei Frauen“, „Sänger begleitet sich auf der Gadulka“, „Solo auf dem Dudelsack“ usw. Diese Kategorie scheint mit „4. Textur“ zu korrelieren: gemeinsam stellen sie Unterkategorien zu „1. Musikalische Klassifikation (muzikalna klasifikazija / primary classification)“ dar. Es wäre hilfreich, wenn die Ordnungssysteme, die sich in Inhalt und Struktur ähneln und aufeinander beziehen, als solche auch im Interface der Datenbank erkennbar wären.

876 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Forschungsfelder, Beispiel Weihnachtslieder, Ivan Dobrev. Vgl. Dobrev – 1982.

Abb. 47: Multimediale Datenbank, Kategorien zur Thematik (Anzahl: 75)

ID	Описание	Beschreibung	ID	Описание	Beschreibung
1	Бездетна невеста	kinderlose junge verheiratete Frau	39	Предсказание	Wahrsagung
2	Бекярска	Junggesellen	40	Песни за Септ. въст. 1923г.	Lieder über den Septemberaufstand 1923
3	Библейски мотив	biblisches Motiv	41	Революционна	Revolutionslied
4	Блажен фолклор	Trinkfolklore	42	Религиозна	religiöses Lied
5	Вградена невеста	eingemauerte Braut	43	Разказ за конкретна случка	Erzählung einer konkreten Begebenheit
6	Надпяване момаславей	Wettsingen Mädchen und Nachtigall	44	Бедстваща година	unglückliches (armes) Jahr
7	Войнишка	Soldatenlied	45	Сватбарска(инструментал)	Hochzeitslied (instrumental)
8	За всекидневни отношения	über alltägliche Beziehungen	46	Съвременна	Gegenwartslied
9	Възрожденска	Wiedergeburtslied	47	За семейни отношения	über familiäre Beziehungen
10	Вест за годеж	Nachricht über Verlobung	48	На трапеза (инструментал)	Tischlied (instrumental)
11	Наказание за изв. грях	Strafe für eine begangene Sünde	49	Трудова	Arbeitslied
12	Гуляйджийска	Tischlieder beim Feiern	50	Човешка участ	menschliches Schicksal
13	Детска	Kinderlied	51	Училищна	Schullied
14	Епическа	episches Lied	52	Хайдушка	Haiduckenlied
15	За животни	über Tiere	53	Хороводна (инструментал)	Tanzlied, beim horo (instrumental)
16	Историческа	historisches Lied	54	Хумористична	humoristisches Lied
17	Природни катаклизми за изв.грях	Naturkatastrophen wegen Sünde	55	За цветя /растения	über Blumen / Pflanzen
18	Клетва и наказание	Verwünschungen und Strafen	56	Юнашка	Heldenlied
19	Любовна	Liebeslied	57	Сън - предсказание	Traum - Wahrsagung
20	Магия	Zauber	58	Покана за сватба	Einladung zur Hochzeit
21	Марковска	über Krali Marko	59	Неанализирана	nicht analysiert
22	Митологична	mythologisches Lied	60	Междусъседски отношения	Beziehungen zwischen Nachbarn
23	Междуселски отношения	Beziehungen zwischen Dörfern	61	Момински вълнения	Liebesaufregungen von Mädchen

ID	Описание	Beschreibung	ID	Описание	Beschreibung
24	Няма данни за тематиката	keine Angabe zur Thematik	62	Шилигарска /инструментал/	Schäferlied (instrmental)
25	Обичайна	Lied zu einem Brauch	63	Ученическа	Schülerlied
26	Облог	Wetten	64	Надборване	Wettkampflieder
27	Обичайна (инструментал)	Lied zu einem Brauch (instrumental)	65	Иносказателна	Allegorisches Lied
28	Из овчарския живот	aus dem Hirtenleben	66	Закачлива	Necklied
29	Овчарска (инструментал)	Hirtenlied (instrumental)	67	Благодарност за сторено добро	Dankbarkeit für getane Wohltat
30	Описва моминска хубост	Beschreibung der Mädchenschönheit	68	Отмъщение за нанесена обида	Rache für eine Beleidigung
31	Оплакватели	Klagelied, Beweinung	69	Верски взаимоотношения	Religiöse Beziehungen
32	От песен (инструментал)	Aus einem Lied (instrumental)	70	Проклятие към извършител на зло	Fluch gegen jemanden der Böses getan hat
33	Партизанска	Partisanenlied	71	Любовни клетви	Liebesschwüre
34	Патриотична	patriotisches Lied	72	Роднински отношения	Verwandtschafts-verhältnisse
35	Припявка	Beigesang	73	Другарски взаимоотношения	Freundschafts-verhältnisse
36	Присмех над любовник	Witzlied über einen Liebhaber	74	Сън-мечта	Traum-Wunsch
37	Политическа	politisches Lied	75	Лоша свекърва	Böse Schwiegermutter
38	За природата	über die Natur			

7. Artbezeichnungen [tipologija, artefakti - vid / type]: Diese Kategorie ist für die Betrachtung der „authentischen bulgarischen Musiken“ besonders wichtig. Hier findet man die typologische Gattungsbezeichnung „authentisch“, die mit Abstand den größten Wert an Archiveinheiten (90%) aufweist. Dadurch wird die grundsätzliche Ausrichtung dieses Archivs markiert. Die anderen Musikarten sind nicht als Erweiterung der Sammlung zu sehen, sondern als Ergänzung der Kategorie „authentisch“. Durch sie wird die Abweichung zur „Authentizität“ beschrieben. Sie geben durch definierte Parameter die Negation von „authentisch“ an. Aus diesen 15 Kategorien lassen sich daher nur zwei Klassifikationen ableiten lassen: „Authentisch“ und „Inauthentisch“. Bei der Kategorie „Inauthentisch“ können weitere Unterteilungen vorgenommen werden: Entweder haben sich nur musikalische oder textliche Parameter verändert oder beides. Zusätzlich werden an dieser Stelle analytische Resultate bezüglich der Herkunft der verändernden Einflüsse markiert

(z. B. Einfluss von Stadtliedern, Kirchenmusik, aus anderen Kulturen usw.). Ein weiteres Kriterium ist, ob die Veränderung willkürlich einem Autor (Komponist oder Poet) zugeschrieben werden kann. Die Kategorien, die sich auf die Soldatenlieder beziehen, gehen auf funktionale bzw. soziale Klassifikationskriterien ein. Sie sind keine Artbezeichnungen, wie sie im Kontext dieser Kategorie benutzt werden sollten.

Abb. 48: Multimediale Datenbank, Artbezeichnungen und Anzahl von Liedern

	Bulgarische Beschreibung	Deutsche Übersetzung	Anzahl	Erklärung
1	Авторска	Autorenlied	46	Es kann ein Komponist nachgewiesen werden.
2	**Автентична**	**Authentisch**	**13.436**	**Hauptkategorie**
3	Под влияние на градски фолклор	Unter Einfluss von Stadtfolklore	93	
4	Заимствана	Übernommen	1	Aus anderen Kulturen, z. B. die Marseillaise auf bulgarisch
5	Няма данни за вида	Keine Angaben zur Gattung	37	
6	Нова народна песен	Neues Volkslied	39	Volkslied, welches musikalisch oder textlich darauf verweist, dass es nicht alt sein kann.
7	Обработка	Bearbeitung	–	von einem Komponisten bearbeitetes Volkslied
8	Популярна	Populäres Lied	26	kein authentisches Volkslied
9	Съвременна	Zeitgenössisches Lied	13	
10	Войнишка по народна мелодия	Soldatenlied nach Volksliedmelodie	6	Volkslied mit neuem Text
11	Войнишка по възрожденска песен	Soldatenlied nach Wiedergeburtslied	3	Lied aus dem 19. Jh. mit neuem Text
12	По-нова народна песен – от 19. век	Neues Volkslied aus dem 19. Jh.	3	
13	По-нова песен	Neueres Lied	32	
14	Под влияние на църковни напеви	Unter dem Einfluss von Kirchenmusik	2	
15	Народна песен по текст на поет	Volkslied nach dem Text eines Dichters	1	

8. Funktionale Klassifikationen [funktionalna klasifikazija – harakteristika / social function]: Die funktionale Klassifikation enthält nur sechs Kategorien: Arbeitslieder – im Hause (1.705); Arbeitslieder – draußen (1.502); Rituelle Lieder

– Kalenderbräuche (2.214); Rituelle Lieder – nach Anlass (1.195); Unterhaltungsmusik (5.544); Nicht benannt (1.574).

Jede einzelne dieser Kategorien enthält hunderte von Liedern, wobei die enorm hohe Anzahl der nicht benannten Funktionen besonders bedenklich ist. Diese Klassifikation ist somit nur sinnvoll, wenn sie in Korrelation zur „9. Funktion der Lieder im Lebensalltag" steht und als deren übergeordnete Einteilung verstanden wird.

9. Funktion im Lebensalltag [bitova funkcija / secondary classification): Die Funktion von einzelnen Liedern und deren Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Anlässen und Ritualen ist eine der wichtigsten Kategorien für Volksmusik. Dem Benutzer der Datenbank werden hier 203 Möglichkeiten angeboten. Die Anwendung dieser Möglichkeiten ist jedoch aus folgenden Gründen höchst problematisch:

a) Durch die hohe Anzahl der Kategorien sind diese selbst für Spezialisten unüberschaubar.

b) Die Kategorien sind weder alphabetisch noch inhaltlich sortiert.

c) Allgemeine und detaillierte Informationsangaben stehen zusammenhangslos neben einander. Es fehlt ein übergeordnetes System, das einzelne Kategorien zusammenfasst. So finden sich beispielsweise 22 Kategorien, die zum Osterfest gehören könnten. Diese sind jedoch in der Liste verstreut und schwer zu finden.

d) Es wird nicht eindeutig zwischen Funktion und Gattung der Lieder unterschieden. Man findet beispielsweise neben der funktionalen Kategorie „beim Tanz [na horo]" weitere Kategorien die musikalische Gattungen bezeichnen, z. B. „Tanzlied", „Bauchtanz" [kjuček], „Răčenica", „Stadtlied", „Hirtenlied", „Soldatenlied", „Kinderspiel" usw.

e) Zwischen dem Gemisch aus Funktion und Gattungen findet man auch Kategorien, die sich auf den Inhalt der Lieder beziehen. Darunter fallen meist Lieder, mit denen bestimmte Dinge besungen werden, z. B. Lieder auf den Wald, auf den Schäfer, auf Milch, auf Obstbäume usw.

f) Zahlreiche Kategorien erscheinen mehrfach. So beispielsweise die Kategorien „na sedjanka", „na poprelka" und „na medžija" [Spinnstubenlieder]. Bei diesem Anlass handelt es sich trotz der verschiedenen Namen um ein und dasselbe Phänomen: Mädchen treffen sich am Abend zur gemeinsamen Handarbeit im Haus eines Mädchens, die Junggesellen kommen hinzu und es wird neben der Arbeit gesungen und getanzt. Die unterschiedliche Bezeichnung entsteht durch die verschiedenen sprachlichen Dialekte in den jeweiligen Regionen.[877]

877 Siehe 5.2. Klassifikationssysteme „authentischer bulgarischer Musik", Beispiel Spinnstubenlieder.

g) Ein Lied kann fast immer mehreren Kategorien zugeordnet werden. In der Datenbank ist es jedoch nur in einer der 203 Kategorien auffindbar.

Verbesserungsvorschläge

Die Kategorien müssen zusammengefasst und besser strukturiert werden. Es sollten nur wenige, aber eindeutige Kategorien gebildet werden und eine klare Unterscheidung zwischen Funktion, Gattung, Inhalt, Ort und Zeit wäre sehr hilfreich. Die Informationen sollten in einer Art Verzweigung, die mit ausreichend übersichtlichen Oberbegriffen arbeitet, zunehmend detaillierter werden.

Die technische Verlinkung von funktionalen Ordnungssystemen sollte gewährleisten, dass beispielsweise unter „Rituelle Lieder – Kalenderbräuche" auf der zweiten funktionalen Klassifikationsebene nur die Kategorien erscheinen, die zu den Kalenderbräuchen gehören. Eine weitere Klassifikationsebene sollte ermöglichen, dass zu dem konkreten Brauch (z. B. Ostern) weitere Unterkategorien angelegt werden können und ebenso auffindbar sind, wie beispielsweise eine zeitliche Einteilung der Osterzeit (Fastenzeit, Ostersamstag, Ostersonntag usw.), eine örtliche Einteilung der Lieder (z. B. Tanz auf dem Dorfplatz, Lieder auf dem Weg beim Umrunden der Häuser, Lieder die im Haus gesungen werden usw.), eine funktionale Einteilung (z. B. Lieder beim Bemalen der Ostereier, Lieder beim Beschwören von Fruchtbarkeit usw.) und eine soziale Einteilung (z. B. Lieder der Weihnachtssänger / Junggesellen, Lieder von älteren Frauen, von Mädchen, Lieder von Kindern usw.). Für ein derartiges Ordnungssystem existieren zahlreiche Vorbilder sowohl in den veröffentlichten Sammelbänden als auch innerhalb wissenschaftlicher Publikationen, die aus dem Korpus an Materialien der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften hervorgegangen sind.[878] Es wäre daher lediglich nötig, sich auf einen Standard für die Multimediale Datenbank zu einigen und diesen technisch zu realisieren.

Auch die bereits beschriebene Kategorie „2. Thematik" sollte mit dem funktionalen System verlinkt werden. Für die Zuordnung der Lieder zu Gattungen könnten die Artbezeichnungen (siehe 7.) erweitert werden, indem auch für die „authentische" Folklore ein Klassifikationssystem entwickelt wird.

878 Beispielsweise für Ostern: Mikov – 1990.

Abb. 49: Multimediale Datenbank, Kategorien zur Funktion (Anzahl: 203)

ID	Описание	Beschreibung
1	На седянка	In der Spinnstube (sedjanka)
2	На попрелка	In der Spinnstube (poprelka)
3	На сватба	Bei der Hochzeit
4	На годеж	Bei der Verlobung
5	На сватбарска трапеза	An der Hochzeitstafel
6	Няма данни за функция	Keine Angaben zur Funktion
7	На хоро	Beim Tanz (Horo)
8	Ръченица	Beim Tanz (Răčenica)
9	На белянка	Beim gemeinsamen Entkernen/Schälen der Maiskolben
10	На тлака	Spinnstubenlieder (tlaka)
11	На нива /на кърa, на поле/	Auf dem Feld
12	Навсякъде, на всичко, всякога	Überall, zu allem, immer
13	На леса	Im, über, auf den Wald
14	Овчарска (инструментал)	Hirtenlied (instrumental)
15	На водици	Beim Wasser (evtl. zum Dreikönigsfest)
16	Кючек	Kjuček (türkischer Bauchtanz)
17	На кума	Für den Trauzeugen
18	На жетва	Bei der Getreideernte
19	На събор	Beim Săbor
20	На трапеза	Tischlied (am Tisch)
21	На гурбет	Arbeit in der Fremde
22	Градска	Stadtlied
23	На гора	Im Wald
24	Лазарска	Lazarlied beim Ritual
25	Великденска	Osterlied
26	На моабет	Beim Plaudern
27	На копан	Beim Hacken
28	На веселба	Bei der Feier
29	Великденско хоро	Ostertanz
30	Седенкарска припевка	Beigesang in Spinnstuben
31	Жетварска припевка	Beigesang bei der Getreideernte
32	На пеперуда	Beim Ritual Schmetterling
33	Свещена	Heiliges Lied
34	Детска приспивалка	Schlaflied für Kinder
35	На компания	In geselliger Runde
36	На валянка	Beim Walken (Filzen)
37	На Васильовден	Am Tag des Hl. Basileus
38	На Йордановден	Am Tag des Hl. Johannes
39	На Еньовден	Zum Ritual Enjovden
40	Игра на въжички	Spiel mit Fädchen
41	На буенец	Beim Tanz Buenec
42	Войнишка	Soldatenlied
43	Припевка	Beigesang
44	На собат	Tischlieder in geselliger Runde
45	На ладуване	Beim Erraten des künftigen Bräutigams am Neujahrstag
46	На плач (инструментал)	Beim Weinen (instrumental)
47	На аргате	Bei der Fronarbeit
48	На игра	Beim Spiel
49	На Гергьовден	Am Tag der Hl. Georg
50	На Велики четвъртък	Am Gründonnerstag
51	Коледно хоро	Weihnachtstanz (horo)
52	На Брезая	Beim Maskenspiel
53	На Герман	Erbitten von Regen (Hl. German)
54	Коледарски буенек	Tanz buenec zu Weihnachten
55	Кукерски танц	Tanz der Kukeri (Winteraustreiber)
56	На Еньова буля	Johannesbraut, Orakeln über künfiges Eheglück am Johannestag
57	На Старчовден	Beim Tag des Alten
58	Джамал	Beim Ritual Džamal (Maskenspiel)
59	На филек	Wechselgesang in der Fastenzeit vor Ostern (Strandžaregion)
60	На Бъдни вечер	An Heiligabend

ID	Описание	Beschreibung
60	На Бъдни вечер	An Heiligabend
61	На гозба	Tischlieder
62	На Бабинден	Am Tag der Großmutter
63	На събиране сено	Beim Sammeln von Heu
64	На младенци	Zum Tag der Hl. 40 Märtyrer
65	Лазарско хоро	Tanz zum Ritual Lazaruvane
66	Седенкарско хоро	Tanz in den Spinnstuben
67	На Благовец	Zu Mariä Verkündigung
68	На гости	Für Gäste
69	На лозе	Bei der Weinlese
70	На ливада /на сено/	Beim Mähen von Wiesen / Heu
71	На /Трифон/ зарезан	Am Tag des Hl. Trifon Zarezan
72	На гуляй	Beim Trinken
73	На дълга маса	An einem langen Tisch
74	Срещу Тодоровден	Am Abend zum Tag des Hl. Theodor
75	Хоро на Спасовден	Tanz am Tag des Hl. Spas
76	Овчарска песен	Hirtenlied
77	През Велики пости	Während der großen Fastenzeit
78	На Русаля	Beim Brauch Rusalja
79	Повъртулчица	Beim Brauch Povărtulčica
80	На паша /волове,коне,кози др./	Auf der Weide / Ochsen, Pferde, Ziegen u.a.
81	На харман	Auf dem Dreschplatz (Tenne)
82	На гроздобер	Bei der Weinlese
83	На Заговезни	Während der Fastenzeit
84	Гергьовско хоро	Tanz am Tag des Hl. Georg
85	На плевене на паламида	Beim Disteljäten auf dem Acker
86	На тъкане	Beim Weben
87	На бране на царевица	Beim Ernten von Mais
88	На низане на тютюн	Beim Auffädeln von Tabak
89	При работа	Bei der Arbeit
90	На гюл	Auf dem Rosenfeld
91	На Ивановден	Am Tag des Ivan
92	Из път	Auf dem Weg
93	На Връбница	Zum Palmsonntag
94	Срещу Гергьовден	Am Abend zum Tag des Hl. Georg
95	Мечкадарска	Von Bärenführern/ -tänzer
96	Сватбарско хоро	Hochzeitstanz
97	Пролет изповедане	Frühlingsbeichte
98	Хоро на свети Никола	Tanz Tag des Hl. Nikolaj
99	Хоро на свети Илия	Tanz Tag des Hl. Elias
100	Пролетно хоро	Frühlingstanz
101	На плесане	Beim Waschen
102	Оплакване	Beim Beweinen
103	На Сирни заговезни	Während der Käsefastenzeit
104	На панаир	Auf dem Jahrmarkt
105	От нивата	Vom Feld aus
106	На шура	Bei šura
107	Когато бухат платната	Beim Schlagen der Wäsche
108	На череши	Beim Kirschen pflücken
109	На сенокос	Bei der Heumahd
110	На свети 40 /Спасовден/	An den Hl. 40, Tag des Spas
111	Наричане на пръстени	Beim Beschwören von Ringen
112	На ягоди	Beim Pflücken von Erdbeeren
113	Хоро на св.Димитър	Tanz am Tag des Hl. Dimităr
114	Хоро на св.Архангел Михаил	Tanz am Tag des Erzengels Michael
115	Хоро при пръстените	Tanz bei den Ringen
116	На курбан /жертвоприношение/	Beim Kurban / Opferdarbringung (rituelle Bewirtung)
117	Домашна	Lied im Haus
118	На Кръстна неделя	Am 3. Fastensonntag vor Ostern
119	Хоро срещу Васильовден	Tanz am Abend zum Tag des Hl. Basileus
120	На подница	Beim Backen
121	На небет	Bei Warten

ID	Описание	Beschreibung
122	На Тодоровден	Am Tag des Hl. Theodor
123	На меджия	Spinnstubenlied (medžia)
124	Жетварско хоро	Tanz bei der Getreideernte
125	На сефпеть	Beim Plaudern
126	Хороводна припявка	Beigesang beim Tanzanführen
127	На люлки	Bei den Schaukeln
128	На румъня	Bei der Fronarbeit im Tal?
129	Залъгалка	Als Zeitvertreib
130	На маане	Langsames türkischen Lied
131	Детска игра	Kinderspiel
132	На Месни заговезни	Zur Fastenzeit
133	Хоро на Богоявление	Tanz beim Epiphanias-Fest (Dreikönigsfest)
134	На събиране	Beim Treffen
135	На софра	Tischlied
136	Полит-затворническа	Über politische Gefangene
137	По Димитровден	Am Tag des Hl. Dimitrius
138	Св.Константин и Елена	Am Tag der Heiligen Konstantin und Elena
139	Хоро на Петровден	Tanz am Tag des Hl. Petrus
140	Великден на трапеза	Tischlied zu Ostern
141	На служба	Beim Gottesdienst
142	Кога мамят рояците	Beim hintergehen des Bienenschwarms
143	На цвете	Für eine Blume
144	На света Троица	Am Tag der Hl. Dreifaltigkeit
145	Сватовска /инстр./	Verlobungslied (instrumental)
146	Сватовска	Verlobungslied
147	Като цъфти трендафила	Wenn die Rosen blühen
148	На хоро по заговелки	Tanz zum Brauch Zagovelki (40 Tage vor Ostern)
149	Нестинарска	Beim Ritual Nestinari (Tanz auf der Glut)
150	Приспивалка	Einschlafgesang
151	След раждане	Nach dem Gebären
152	Танцова	Tanzlied
153	Първа паскална вечер	Am ersten Abend von Ostern (Pascha)
154	На сукот	Beim Sukkot (Laubhüttenfest) jüdisches Fest
155	На совак	Beim Sovak (Tausenfüßöer)
156	На провлак	Landenge, zwischen zwei Wassern?
157	На суша = пеперуда	Bei Trockenheit = Ritual Schmetterling
158	На работа	Bei der Arbeit
159	На сурваки	Beim Glückwünschen mit der Neujahrsrute
160	При топене на китки	Beim Eintauchen von Sträußen in Wasser
161	При топене на пръстени	Beim Eintauchen von Ringen in Wasser
162	При топене на китки и пръстени	Beim Eintauchen von Sträußen und Ringen Wasserin
163	Хоро на Бабинден	Tanz am Tag der Großmutter
165	На Свети дух	Am Tag des Heiligen Geistes
166	Шилигарска инструментал	Schäferlied (instrumental)
167	На байрам	Beim Bajram
168	Езан - приканване от джамията	Muezzinruf von der Moschee
169	Войнишки марш	Soldatenmarsch
170	На разходка	Beim Spazierengehen
171	Хоро през Велики пости	Tanz während der Fastenzeit
172	На пръстените срещу Васильовде	Für die Ringe am Abend zum Tag des Hl. Basileus
173	Детска	Kinderlied
174	Хоро, метат харманите	Tanz beim Fegen des Dreschplatzes
175	Кръстоноше /Прекръсте/	Zum Ritual Kreuztragung
176	Припевка на нива	Beigesang auf dem Feld (Acker)

ID	Описание	Beschreibung
177	Вайдудуле, Пеперуда, За дъжд	Beim Ritual Schmetterling, für Regen
178	На кръщение	Bei der Taufe
179	На заман	Für Gnade / Vergebung
180	На копане на лозе	Beim Hacken im Weinberg
181	На вършитба	Beim Dreschen
182	На Великден	Zu Ostern
183	Пролетно време преди сеитба	Frühling vor der Saat
184	За друсане на малки деца	Beim in die Höhe werfen kleiner Kinder
185	На Силвестър	Am Tag des Hl. Silvester
186	На Даница /Лазар/	Beim Brauch Danica, Lazar
187	Хоро на Ивановден	Tanz am Tag des Hl. Johannes
188	Тос пипер	Tanz und deftiges Lied zur Hochzeitsfeier
189	На хоро през вършитба	Beim Tanz beim Dreschens
190	На котарак /игра - Вел. пости/	Für einen Kater - Spiel während der großen Fastenzeit
191	Хоро по гюл	Tanz auf dem Feld (Acker)
192	Хоро през Русаля	Tanz während des Rituals Ruslja
193	На бук	Für eine Buche
194	Еньовденско хоро	Tanz zum Ritual Enjovden
195	Игра през Велики пости	Spiel während der großen Fastenzeit
196	На дренки	Beim pflücken von Pflaumen (drenki)
197	На маслосвет	Zur Myronweihe
198	На връщане от: жътва, копан	Beim Nachhauseweg von der Getreideernte oder vom Umgraben
199	Берат гръсти	Beim Ernten von Hanf
200	На мляко	Für Milch
201	На полска работа	Bei der Arbeit auf dem Feld
202	Хоро на света Петка	Tanz zum Tag der Hl. Petka
203	Пролетна	Frühlingslied

10. Ethnos [etnos / ethnic data]: Grundsätzlich wurden bulgarische Lieder im Archiv gespeichert. Dennoch werden innerhalb dieser Kategorien 15 Ethnien angeboten. Es handelt sich um in Bulgarien lebende Minderheiten, wie beispielsweise Cigani (Roma), sephardische Juden, Karakačani (griechisch sprechende Nomaden, die mit ihren Tierherden im Gebirge lebten) und um einige Lieder, die außerhalb der Grenzen Bulgariens aufgezeichnet wurden. Die Anzahl dieser Lieder ist im Vergleich zum bulgarischen Fundus minimal.

11. Zuordnung zu Städten [okolija / country]: Die Zuordnung von musikfolkloristischem Material zu 97 Städten ist eine Unterkategorie der Aufteilung von Musik in regionale Dialekte. Sie ist mit der Suchfunktion „nach Regionen und Orten" verlinkt. Gesucht werden kann nach okolija [Kreise] womit bezeichnet werden soll, dass sich beispielsweise ein Dorf im Umkreis einer bestimmten Stadt befindet.

Verbesserungsvorschläge

Die Städte sind im Interface der Suchoption derzeit nach Regionen sortiert, ohne dass dies für den Benutzer erkennbar ist. Eine alphabetische Anordnung würde die

Suche erleichtern. Es ist recht unverständlich, warum das zentrale System der alphabetischen Suche nach Orten, einschließlich Dörfern, das sich im Archiv (Ortskartothek, K1, Textarchiv) über Jahrzehnte bewährt hat, nicht auf die Datenbank übertragen wurde.

12. Feldforscher [zapisvač / recordet by the folklorist]: Hier werden die Wissenschaftler aufgezählt, die durch ihre Feldforschung zur Sammlung des Archivs beigetragen haben. Bisher wurden Materialien von 32 Feldforschern in die Datenbank eingegeben. Dieses Feld soll, im Abgleich zu den im Phonoarchiv vorhandenen „privaten Sammlungen" von Tonbandaufnahmen, erweitert werden.

13. Art der Aufzeichnung [način na zapisvane / recording media]: Diese Kategorie benennt 11 Möglichkeiten der Technik der Aufzeichnung: Audiokassette, Videokassette, Diapositiv, Kinoband, Tonband + Kinoband, Tonband + Transkription, Tonband, ohne Aufnahme, Noten (graphische Darstellung), Phonograph, Noten + Tanznotation.

14. Archivbearbeitung [arhivna obrabotka – archive elaboration]: Nach dem Abschluss der Feldforschungsreisen wurden zahlreiche der gesammelten Lieder nachbearbeitet. Aufnahmen wurden transkribiert, Transkriptionen und Texte ins Reine geschrieben und viele der Lieder innerhalb von Sammelbänden oder wissenschaftlichen Publikationen veröffentlicht. Der Benutzer kann an dieser Kategorie beispielsweise erkennen, dass zu einem bestimmten Lied bereits eine Transkription vorliegt und dass diese z. B. in einem Sammelband veröffentlicht wurde. Allerdings kann er nicht erkennen, in welchem Sammelband sie veröffentlicht wurde.

Weitere Kategorien der Multimedialen Datenbank

Die im Folgenden genannten sieben weiteren Kategorien werden im Internet angezeigt, sobald man sich für eine Archiveinheit entschieden hat. Sie sind aber in der Online-Version nicht als Suchkriterium zugelassen. Nur in der institutsinternen Version der Datenbank können sie auch zur Suche benutzt werden. Dass gerade diese äußerst aufschlussreichen Angaben der Online-Version nicht als Suchmaschine zur Verfügung stehen, ist ein enormer Nachteil für die Benutzer der Datenbank via Internet.

15. Nummer [No]: Die in die Datenbank eingegebenen Archiveinheiten erhalten fortlaufende Nummern. Mit Hilfe dieser Nummerierung können einzelne Musikbeispiele in wissenschaftlichen Publikationen zitiert werden und auf die im Internet zugänglichen Informationen verweisen. Diese Zitierweise ist unmöglich, solange nicht auf konkrete Liedbeispiele zugegriffen werden kann.

16. Interpret [izpălnjava / informant/s]: Hier werden die Namen der Informanten genannt.

17. Geburtsort des Interpreten [rodno mjasto na izpălnitelja / informant - place of birth]: Häufig ist dieser mit dem Ort der Aufnahme identisch. Wenn das nicht der Fall ist, so verweist das auf eine Umsiedlung und eine Migration der Lieder in andere Orte.

18. Ort der Aufnahme [mjasto na zapisa / place of record]: Diese Angabe verdoppelt die Ortskartothek des Textarchivs (K1), da hier nach konkreten Dörfern gesucht werden kann.

19. Jahr der Aufnahme [godina na zapisa / date of record]: Hier wird das Jahr der Feldaufnahme als Suchkategorie angeboten. Sollte irgendwann die Datenbank alle im Archiv vorhandenen Einheiten enthalten, so könnte anhand dieser Informationen die Sammeltätigkeit in den einzelnen Jahren herausgelesen werden.

20. Signatur im Archiv [arhivna signatura / archive item – number]: Hier wird die Signatur angegeben, unter der man das Lied im Archiv des Institutes finden kann. Diese Signatur wurde häufig auch in den Sammelbänden zur publizierten Transkription eines Liedes zitiert.[879] Somit kann beim Finden eines bestimmten Liedes in einem Sammelband nach einem Audiobeispiel aus dem Archiv bzw. innerhalb der Multimedialen Datenbank gesucht werden.

21. Titel und Text [zaglavie i tekst / title, lyrics]: Sehr wichtig ist es, nach bestimmten Liedern suchen zu können, indem man beispielsweise den Textanfang oder einzelne Wörter aus dem Text in die Suchkategorie eingibt. Diese Suchfunktion, die nur in der Offline-Version, d.h. im Institut selbst, zur Verfügung steht, ersetzt zum Großteil das weiter oben gewünschte Stichwortverzeichnis.[880]

879 Vgl. z. B. Kaufman & Todorov – 1970.

880 Dennoch wäre ein Stichwortverzeichnis weiterhin wünschenswert, da es sich bei den Transkriptionen der Texte um Dialekte handelt, die phonetisch aufgeschrieben wurden.

КАРТОН НА ЗАПИСА

аудио пример

№	10940
музикална класификация	Песен
тематика	Митологична
форма	Четириредична
размер	Безмензурна
фактура	Едногласна
начин на изпълнение	Соло изпълнение на песен
функционална класификация	Трудови (в къщи)
битова функция	На седянка
изпълнява	Коло
етнос	Българска
родно място на изпълнителя	Хаджидимитрово
фолклорна област	Средна Северна България
околия	Свищов
година на записа	1972
място на записа	Хаджидимитрово
записвач	Иван Димитров Кумичин
архивна сигнатура	310.5687
начин на записване	Магнетофонна лента
артефакти/типология	Автентична
архивна обработка	Опис
заглавие и текст	*Дойчо шилета пасеше* *Дойчо шилета пасеше* *край село, покрай гробища,* *луната ясно светеше,* *Дойчо със кавал свиреше,* *глас се отблизо зачуло,* *йотблизо, отъм гробища*
забележка	ИДК/48.2.27./ан./оп. МГП зв.оп. ИДК/ Тем: Милее за децата си и след смъртта си

Abb. 50: Multimediale Datenbank, Beispiel Lied „Dojčo šileta paseše“ [881]

881 Quelle: http://musicart.imbm.bas.bg/en/karton.asp?zapisID=10940. Letzter Zugriff 28.10.2012. Siehe Musikbeispiele: Nr. 8 (Jovčev) und 9 Dojčo šileta paseše (Baba Marijka und Wetti).

Ein großer Nachteil, der sowohl für das Archivsystem als auch für die Sammelbände gilt, ist die fehlende Möglichkeit nach konkreten Liedern suchen zu können, da kein Katalog der Lieder nach Inzipit (weder Text noch Melodie) existiert.[882] Dieser Nachteil setzt sich in der im Internet veröffentlichten Datenbank fort, denn auch dort kann man nicht nach Liedanfängen suchen.

Die Lösung für dieses Problem bietet nicht die Multimediale Datenbank, sondern „Google". Die Suche in „google.bg" nach konkreten Liedtexten, aber auch nach Nummern der Datenbank (Kategorie 15) kann erfolgreich sein. Also Suchkriterium kann z. B. „musicart zapis ID=10940" oder „musicart Дойчо шилета пасеше" eingegeben werden und mit etwas Glück findet man sowohl das konkrete Lied als auch weitere Varianten. Dennoch wäre es sinnvoll, die Verlinkung als auch die zusätzlichen sieben Suchmöglichkeiten, welche die interne Version der Datenbank bietet, auf die Internetversion zu übertragen.[883]

882 Eine Ausnahme ist der Sammelband: Narodni pesni ot Jugozapadna Bălgarija. Pirinski kraj, Band 2, Sofia 1994, der einen alphabetischen Katalog der Liedanfänge nach Text im Anhang enthält. Kaufman & Manolov – 1994.

883 Zum historischen und aktuellen Kontext dieses Archivs siehe Kap. 4.1.3 Inhalte und Methoden der frühen musikethnologischen Forschung, Systematisieren, Analysieren, Speicherung und Nutzung; Kap. 4.2.6. Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Systematisieren, Bearbeiten und Analysieren, Speicherung und Nutzung der Archivdaten; Kap. 4.3.3. Aufgaben und Ziele, Systematisieren, Umcodieren, Analysieren; Speicherung und Nutzung authentischer Musik.

7 Transformation von „Authentizität“ (Medialitäten)

Die Möglichkeiten, Zeiten, Orte und Anlässe, zu denen „authentische Musik“ praktiziert werden kann, haben sich massiv verändert, denn auch die Gesellschaft – die Kontexte, in denen Musik existiert – sowie die Funktionen von Musik haben sich verändert. Verschiedene ineinandergreifende mediale Prozesse bestimmen die Transformationen von Musik und somit auch von „musikalischer Authentizität“:

- aus dem regionalen ins nationale Spektrum,
- vom dörflichen ins urbane Umfeld,
- von der bäuerlichen Volkskunst zur professionellen Kunst,
- vom lebensbegleitenden Brauchtum zur Freizeitbeschäftigung,
- vom Ritual zur Vorführung
- aber auch von der Vorführung zum Ritual (Re-Ritualisierung) und von der Freizeitbeschäftigung zum lebensbegleitenden Alltag.

Diverse Musikstile und Gattungen haben sich in Bulgarien durchgesetzt. Und viele dieser Gattungen und Stile benutzen die „authentische bulgarische Musik“ in transformierter Weise. Nur bestimmte Teile und Parameter der durch die Wissenschaftler als „authentisch“ definierten Musik existieren innerhalb einer hybriden Form weiter. Manchmal handelt es sich ausschließlich um Verweise auf das „authentisch Bulgarische“.[884] Beispielsweise wurde die Transformation von Volksmusik in das musikalische Kunstwerk, womit die Gattungen der klassischen Musik gemeint sind, bereits seit dem 19. Jahrhundert angestrebt (s. Kap. 7.1) . Durch die kompositorischen Volksmusikbearbeitungen wurde seit den 1950er Jahren eine „nationale Volksmusik“ geschaffen, die jedoch im Vergleich zur Klassik auf dem „authentischen Material“ fußt (s. Kap. 7.2). Pädagogische Einrichtungen haben einen Großteil der Verantwortung für das Verbleiben von Folklore im kulturellen Gedächtnis übernommen (s. Kap. 7.3). Sehr erfolgreich waren und sind die Laienkollektive in den Kulturhäusern, denn sie stehen in unmittelbarer Nähe zu den noch verbliebenen Traditionsträgern und deren Lebenswelt (s. Kap. 7.4). Auch die Folklorefestivals (s. Kap. 7.5) und die Massenmedien (s. Kap. 7.6) bieten durch ihre Präsentations- und Aufführungsmöglichkeiten ein weites Transformationsfeld für „authentische Folklore“.

Die allseits präsente Vielfalt von Kulturlandschaften und Wirklichkeitskonstruktionen, die nebeneinander existieren, bietet nicht nur die Möglichkeit, Kultur als globales und weltumspannendes Gut wahrzunehmen, sondern sie fordert sowohl die Musizierenden als auch die Rezipierenden gerade dazu auf. Die Entscheidung, sich ausschließlich mit „authentischer bulgarischer Folklore“ zu beschäftigen, wäre

884 Siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen.

im Angesicht der Vielfalt an Musiken realitätsfremd. Für alle Bulgaren, aus den Dörfern und Städten, junge und alte, professionelle Musiker und Laien, bleibt der Zugang zur „authentischen bulgarischen Musik“ abhängig von privaten Erlebnissen, die meist durch eine nostalgische und motivierende Sehnsucht erweckt werden. Das als „authentische Musik“ bezeichnete kann in der heutigen Welt und ebenso wenig in Bulgarien als unreflektierte Selbstverständlichkeit wahrgenommen werden. Im Gegenteil, es ist eine bewusste Simulation nötig, die – vermittels Musik – ein nostalgisches Denken und Handeln impliziert. Doch gerade dieser „Als-ob-Modus“ der Simulation widerspricht dem historisch-begrifflichen Verständnis von „Authentizität“. Das nostalgische Denken bleibt dennoch die grundlegende Voraussetzung, die Aktionspotentiale zur Auseinandersetzung mit Folklore als semiprofessionelle Leidenschaft frei setzt (s. Kap. 7.7) und die eine Reanimation von Ritualen (s. Kap. 7.8) ermöglicht.

7.1 Die Einbettung „authentischer Musik“ ins musikalische Kunstwerk

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war die unverwechselbare Art abendländischer Polyphonie in Bulgarien weitestgehend unbekannt. Erstmals wurden der mehrstimmige Chorgesang und das Musizieren mit klassischen Instrumenten durch Emigranten und Missionare popularisiert.[885] Die dazugehörigen Noten wurden vor allem durch katholische und protestantische Gesangbücher und über private Kanäle verbreitet.[886] Erst Ende des 19. Jahrhunderts gab es bulgarische Komponisten, die auf klassische Weise Musik komponierten. Von Seiten der intellektuellen Elite wurde dem Prozess der Nachahmung, Transformation und Adaption abendländischer Musiktradition in Bulgarien auf Anhieb eine kulturpolitische Bedeutung zugesprochen. Der bereits definierte und institutionalisierte Wertekanon des Abendlandes sollte auch in Bulgarien seine Gültigkeit haben, um ein Zugehörigkeitsgefühl zu den nationalen Staaten Europas zu ermöglichen. Dies war ein wesentlicher Grund, der eine Art von „bulgarischer Nationalisierung“ abendländischer Musik vorantrieb. Selbstverständlich spielte auch die Faszination für das hochkomplexe, sowohl physiologisch als auch mental äußerst anspruchsvolle

885 Durch ungarische, tschechische und polnische Emigranten kam die „fremde“ europäische Kunstmusik mit ihrer Tradition des Komponierens in Dur und Moll, der signifikanten Musikstrukturen und Melodieführungen und mit der Notenschrift nach Bulgarien. Das erste (kleine) Orchester wurde von dem Ungarn Michail Schafran 1850 in Šumen gegründet. Gespielt wurden einfache Tanzmelodien, Märschen aber auch Orchestervarianten bulgarischer Volkstänze und Lieder. Besonders beliebt waren die verschiedenen Bearbeitungen der Marseillaise. Vgl. Gentscheff – 1997, S. 153–158.

886 Z. B. im Notizheft von Janko St. Aranudov, der 1869 nach Italien reiste, ist zu lesen: „gekauft, zwei Opern“. Vgl. Prodanov & Prodanova – 1982, S. 43.

Musizieren, das menschliche Höchstleistungen erfordert, sowie für die historisch gewachsene Vielfalt der Gattungen eine entscheidende Rolle. Die kulturelle Adaption der europäischen Werte in Bulgarien betraf die gesamte Vielfalt der abendländischen Musiktradition. Samt ihrer Funktionen und Orte (Säle, später auch Häuser) wurde diese Vielfalt an Musikkultur von Bulgarien aus als europaspezifisch wahrgenommen und wie im Zeitraffer nachgeholt. Daher sind seit dem 19. Jahrhundert – bis heute – in Bulgarien, innerhalb des Musikschaffens alle möglichen Gattungen und Stile vorzufinden.

Bereits die „Erste Generation bulgarischer Komponisten“[887] und Musiker hatte bis Mitte der 1930er Jahre diese Nachholarbeit geleistet. Sie betraf so gut wie alle in Europa hervorgebrachten Musikgenres in ihrer spezifischen Darbietungsform.[888] Es wurden bulgarische Klavierwerke, Suiten, Kammermusik, selbst Großformen wie Symphonien und Opern von bulgarischen Musikern komponiert und aufgeführt. Es ist sehr interessant, dass die neuen bulgarischen Schöpfer von Musik sehr häufig bemüht waren, ihre ethnische Identität in ihren Kompositionen hörbar werden zu lassen. Daher benutzten sie mit Vorliebe „bulgarische“ Volksmusik. Aus den „bulgarischen authentischen Urquellen“ wurden Inhalte, Themen, Melodien und Rhythmen geschöpft, um sie mit der westlichen Kulturnorm verschmelzen zu lassen.

Zahlreiche Komponisten und Musiker studierten in Deutschland, Österreich, Frankreich, Tschechien, Russland und Italien und kehrten anschließend nach Bulgarien zurück. Sie verdienten hauptsächlich als Lehrer ihren Lebensunterhalt und engagierten sich auf unterschiedliche Art und Weise, um das Musikleben an ihrem Wohnort zu europäisieren: durch Kompositionen und Aufführungen klassischer Musik, durch die Gründung und Leitung von Chören und vor allem durch ihre Arbeit als Musikpädagogen.[889]

Die Musikethnologie bekam durch die Benutzung des gesammelten „authentischen“ Materials, das zur Erschaffung eines nationalen Kompositionsstils benutzt wurde, einen sehr hohen Stellenwert. Der Kult zur Volksmusik war bereits innerhalb der ersten Generation bulgarischer Komponisten enorm. Sie waren im Rahmen ihres Schaffensprozesses hochgradig motiviert, sich mit ethnologischen

887 Dies ist ein in Bulgarien gebräuchlicher Terminus.

888 Zur ersten Generation bulgarischer Komponisten zählen: Emanuil Manolov, Georgi Atanasov, Nikola Atanasov, Panajot Pipkov, Aleksandăr Morfov, Angel Bukoreštliev, Aleksandăr Krăstev und Dobri Hristov. Zur zweiten Generation (seit den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts) zählen Pančo Vladigerov, Petko Stajnov, Dimitar Nenov, Ljubomir Pipkov, Veselin Stojanov, Filip Kutev, Marin Goleminov u.a.

889 Der erste Bulgare, der Komposition studiert hat (in Rom), war Nikola Mutev. Es folgten ihm Janko Mustakov (Musikausbildung in Bukarest), der ab 1862 als Lehrer in Bulgarien (Svištov) arbeitete, und Petăr Ivanov, der ab 1871 auch als Lehrer nach Bulgarien zurückkehrte. Diesen drei Vorreitern folgten zahlreiche weitere.

Fragen zu beschäftigen, und haben daher einen wesentlichen Beitrag zur musiktheoretischen Analyse der Volksmusik erbracht. Viele Komponisten waren gleichzeitig als Sammler von Volksliedern tätig. Ihre Bemühungen umfassten im Parallelgang sowohl das Zusammentragen, als auch das musiktheoretische Verstehen und die Transformation der alten Lieder in neue musikalische Formen.

Anhand der Beispiele der bereits erfolgreichen nationalen Kompositionsschulen (Russland, Polen, Ungarn, Tschechien, Italien, Deutschland usw.) konnten sich die bulgarischen Komponisten an Vorbildern orientieren.[890] Die Vielfalt der internationalen Volksmusiken war eine Art Garantie für die zukünftige Vielfalt der neueren Musikformen, zu denen auch von bulgarischer Seite ein Beitrag möglich, ja sogar gewünscht war. Der Erfolg der national ausgerichteten folkloristischen Kompositionen in Westeuropa förderte das Interesse zur Entwicklung einer bulgarischen nationalen Kompositionsschule.

Die Erste Generation bulgarischer Komponisten „erschuf“ die Kunstmusik der bulgarischen Nation „im Volksgeist“ [„... te tvorjat v naroden duh“].[891] Aber sie komponierten nicht nur. Durch ihr gesellschaftliches Engagement waren sie gleichzeitig die Multiplikatoren, die benötigt wurden, um diese neue nationale Musik landesweit zu popularisieren. Ihre Biographien verweisen nicht nur auf Werke, sondern sie enthalten die Geschichten von Persönlichkeiten, die durch gesellschaftlichen Aktivismus die „neue bulgarische Musik“ zum Medium einer aufgeklärten Identität erklären. Von besonderer Wichtigkeit waren hierbei die Chormusik und die Schullieder, da ihr Rücklauf zum Volk durch bereits erprobte Praktiken und Institutionen (Schulen und Chöre) angeschoben werden konnte. Ihre Bemühungen hatten zur Folge, dass die westeuropäischen Musiknormen auch auf den Bereich der Volksmusik übertragen wurden. Zu den Arbeitsschwerpunkten der ersten professionellen Komponisten Bulgariens gehörte daher neben der Pädagogik fast immer auch die Arbeit mit Chören. Dobri Hristov, Angel Bukoreštliev und Emanuil Manolov waren die wichtigsten Komponisten der Ersten Generation, die bulgarische Volkslieder zu Chorwerken umgestalteten. Diese Arrangements von Volksliedern für Chöre sind in Zusammenhang mit den Aktivitäten der Komponisten innerhalb der städtischen Musikszenen zu sehen. Sie leiteten Chöre, unterrichteten an Schulen und waren maßgeblich an der Gründung von Vereinen und Institutionen für Musik beteiligt. Nicht nur ihre kompositorischen Werke waren von Bedeutung, sondern ihr gesellschaftliches Engagement hat eine einschneidende pädagogische Rolle innerhalb der Musikgeschichte Bulgariens gespielt. Sie haben den Musikgeschmack und das Wissen um die Existenz verschiedener Musiken maßgeblich geprägt.

---

890 Z. B. Leoš Janáček (1854-1928), Béla Bartók (1881-1945), Zoltán Kodály (1882-1967) und viele andere.

891 Krăstev – 1977, S. 127.

7.1.1 Dobri Hristov

Dobri Hristov (1875-1941) gilt als einer der wichtigsten bulgarischen Komponisten, Lehrer, Musiktheoretiker, Chordirigenten und Wissenschaftler. Er studierte Komposition in Prag bei Antonin Dvořák. In Bulgarien leitete er zahlreiche Chöre, sowohl Kirchenchöre als auch Laien- und Opernchöre. 1918 wurde er zum Direktor der Staatlichen Musikschule ernannt und 1922 als Professor für Musiktheorie an die neu gegründete Staatliche Musikakademie berufen. Als Theoretiker beschäftigte er sich einerseits mit der bulgarischen Kirchenmusik, indem er die altbulgarischen Melodien in der russischen Kirchenmusik (Bolgarski rozpev) zu finden suchte. Andererseits stammen die wichtigsten musiktheoretischen Studien zur bulgarischen Volksmusik aus seiner Feder. Seine Studien zu den *„Rhythmischen Grundlagen der Volksmusik“* (1913) und zum *„Technischen Aufbau der bulgarischen Volksmusik“* (1928) zählen bis heute zum Fundament der bulgarischen Musikethnologie.

Die zahlreichen im volksliedhaften Stil komponierten Lieder von D. Hristov (über 400 Kinderlieder und 60 Chorwerke) sind teilweise so sehr in die bulgarische Volksmusik integriert worden, dass sie kaum noch als Kompositionen wahrgenommen wurden.

> Beispielsweise glaubte sein Schüler Pančo Vladigerov für seine Symphonie „Vardar“ die Melodie eines bulgarischen Volksliedes zu benutzen, welches er von Freunden in einer Kneipe gehört hatte. Später musste er erfahren, dass er aus Versehen ein „im Volkston“ komponiertes Lied von Dobri Hristov verwendet hatte.[892]

Mehrfach betonte D. Hristov die Bedeutung der Folklore für die Entstehung einer nationalen Kompositionsschule und ihren Einfluss auf die ästhetische Einwicklung der Jugend. Er unterstrich dies, indem er als erster die Gattung der Kunstlieder in Bulgarien einführte. Seine Sololieder komponierte er „auf Grundlage von Volksliedern“, denn die Volkslieder selbst sollten in eine „vollkommenere kunstvoll-harmonische und polyphone Form“ übergehen, um sich durch die Interpretation professioneller Sänger weiterzuentwickeln.[893]

Besondere Verdienste hat D. Hristov bei der Bereitstellung von Lehrmaterialien für den Musikunterricht. Insgesamt 16 Schulbücher wurden durch ihn zusammengestellt und herausgegeben.

> *„Durch Schullieder im westlichen Ton, wurde der Bulgare seit der Befreiung in die fremde Liedwelt eingeführt, wobei die heimatlichen Quellen der Lieder vernachlässigt wurden. … Der falsche Weg unserer Musikerziehung liegt auf der Hand. Die europäischen Töne der*

892 Vgl. D. Popova – 2006, S. 95f.

893 Brief von Dobri Hristov an den Minister für Volksbildung: Sofia 18.8.1923, Staatliches historisches Archiv /Ф. 177, оп. 1, a.e.814, лист 28/. Zit. nach Todorov – 1984, S. 165.

Lieder sind heute in das tonale Bewusstsein aller Bulgaren eingeprägt – jung und alt, in Schulen, Kasernen – und nicht als Mittel des Verstehens und Wahrnehmens der großen westlichen Kunstmusik, sondern so, als wäre dieser westliche Ton der Lieder der unsrige und als wenn wir nicht Bulgaren, sondern Deutsche oder Franzosen wären.“[894]

D. Hristov benutzte auch für seine Orchester- und Kammermusik eine Anbindung an das „authentisch Bulgarische“, zum Beispiel in seinen „Balkansuiten“ [„Balkanski sjuiti“].[895]

7.1.2 Angel Bukoreštliev

Angel Bukoreštliev (1870-1950) war Folklorist, Komponist, Chor- und Orchesterdirigent, Pianist und Pädagoge. Er studierte bis 1890 Musik in Prag und machte seinen Abschluss an der Prager Orgelschule. Als Gründungsmitglied der ersten bulgarischen Operntruppe trat er für die Existenz von Opernmusik im städtischen Rahmen ein und wirkte bei den Aufführungen mit. Seit 1894 arbeitete er als Lehrer am Knabengymnasium in Plovdiv. Er nahm aktiv am Musikleben der Stadt teil und gründete 1896 den Plovdiver Gesangsverein, der bis heute zu den wichtigsten bulgarischen Chören gehört.[896] Auf diese Weise kämpfte er gegen den Einfluss der griechischen Musik in Bulgarien.[897] Besonders erwähnenswert ist seine Arbeit als Folklorist. Er war der erste, der Volksmusik im Rhodopengebirge aufzeichnete. Durch seine Feldforschungsreisen versuchte er seine These zu untermauern, dass die dort gesungenen Lieder (vor allem die Lieder der Pomaken[898]) die am wenigsten durch äußere Einflüsse veränderte Musik Bulgariens sind – somit hochgradig „authentisch“. Bukoreštliev notierte in den Rhodopen ca. 2.600 Lieder von denen 461 im „Sammelband für Volkswissen“ abgedruckt wurden.[899] Er erforschte die charakteristischen melodischen Eigenschaften dieser Lieder, ihren Verzierungsreichtum und die rhythmischen Besonderheiten. Als Komponist harmonisierte und bearbeitete er Volkslieder und erschuf vor allem zahlreiche Chorwerke.

894 D. Hristov – 1937, Vorwort ohne Seitenangabe.

895 Dobri Hristov, Balkansuiten, Nr. 1 (1903), Nr. 2 (1916).

896 Plovdivsko pevčesko družestvo „Angel Bukoreštliev“.

897 Vgl. EBMK – 1967, S. 188.

898 Bulgaren, die während der türkischen Herrschaft den muslimischen Glauben angenommen haben.

899 SbNU – 1934, A. Bukoreštliev, Rodopski pesni s notirani glasove [Rhodopische Lieder mit notierten Stimmen].

7.1.3 Der Verband der bulgarischen Komponisten „Zeitgenössische Musik“

Zur Institutionalisierung eines „nationalen Musikstils“ wurde 1933 der Verband der bulgarischen Komponisten „Zeitgenössische Musik“ [Družestvo na bălgarskite kompozitori „Săvremenna muzika“] gegründet. Sein oberstes Anliegen war, einen „bulgarischen nationalen Musikstil“ auf den Fundamenten der Volksmusik zu entwickeln.[900]

> *„... die Folklore wird als reicher, fruchtbarer Boden dienen, auf dem eine ganze Kultur wachsen kann ... Das individuelle Schaffen muss sich im Volkslied verwurzeln, damit es Früchte hervorbringen kann.“*[901]

Auf der Grundlage dieser Einstellung wurden Regeln aufgestellt aber auch Begriffe definiert.[902] Diese wurden als Unterrichtsmaterialien an den Musikschulen und an der Musikakademie verbreitet, denn meistens agierten die Komponisten selber als Lehrer an diesen Institutionen. Auf diese Weise wurde der „eigenständige nationale Kompositionsstil“ geformt und durch schriftliche Regelwerke, Kompositionsschulen und Unterrichtsmaterialien weitergegeben.

Bulgarische Musik sollte nicht allein auf Grund der nationalen Herkunft der Musikschaffenden als „bulgarisch“ bezeichnet werden. Sie sollte „bulgarisch“ sein, indem sie sich auf der Traditionslinie „bulgarischer Authentizität“ fundierte. Die Aufgabe der in diesem Verein organisierten Komponisten betraf daher nicht nur das reine Erschaffen klassischer Werke für Bulgarien, sondern sie wollten diese Werke mit einem gruppentauglichen Zeichen versehen. Einzelne Parameter von Volksmusik wurden als nationale Symbole in die klassischen Werke transformiert. Durch das Zitieren von musikalischen oder inhaltlichen „Authentizitätsmerkmalen“ gelang es den Komponisten, den bulgarischen Nationalismus zusätzlich durch das Erschaffen nationaler Kunstmusik zu ästhetisieren. Unweigerlich sind die Oppositionen „Tradition und Adaption“ als Thema innermusikalischer Auseinandersetzungen, innerhalb unterschiedlicher Musiken, auffindbar. Beispielsweise schrieb Nikola Atanasov 1912 die erste bulgarische Symphonie, die stilistisch sowohl mit der archaischen Volksmelodik arbeitet und diese gleichzeitig mit einem für Bulgarien neuen beethovenschen Kompositionsstil verbindet.

Mit der Gründung des Komponistenverbands schufen sich die bulgarischen Komponisten eine Institution, welche durch die staatliche Unterstützung allmählich zu einem mächtigen Organ heranwuchs. Die neuen bulgarischen Kunstschaffenden

900 Vgl. EBMK – 1967, S. 86.

901 Ljubomir Pipkov, Gründungsmitglied und seit 1947 Vorsitzender des Komponistenverbandes. Pipkov – 1977, S. 326.

902 Vgl. Litova-Nikolova – 1995, S. 11.

distanzierten sich im selben Moment, in dem sie auf das Material zugriffen, von den so genannten „authentischen Urquellen“ und von denen, die sie benutzbar gemacht hatten. Sie wurden zu autonomen Künstlerpersönlichkeiten, die ihre individuellen künstlerischen Fähigkeiten zur Geltung bringen wollten. Alle regionalen und lokalen Unterschiede sowie die Kontexte von „authentischer Volksmusik“ wurden als Arbeitsgebiet den Musikwissenschaftlern und -ethnologen überlassen. Diese markante Trennung von Musikschaffenden und Musikwissenschaftlern (Ethnologen und Historiker) konnte sich mitunter als Doppelleben ein und derselben Persönlichkeit manifestieren, die unterschiedliche gesellschaftliche Rollen einnahm.[903]

> *„Wenn wir die soziale Rolle als die Ausübung von Rechten und Pflichten definieren, die mit einem bestimmten Status verknüpft sind, dann können wir sagen, daß eine soziale Rolle eine oder mehrere Teilrollen umfaßt und daß jede dieser verschiedenen Rollen von dem Darsteller bei einer Reihe von Gelegenheiten vor gleichartigem Publikum oder vor dem gleichen Publikum dargestellt werden kann.“*[904]

Der Umgang mit bulgarischer Tradition und andererseits deren Transformation durch Adaption westeuropäischer Klassik kennzeichnen einen ideologischen Umbruch. Das rückwärtsgewandte traditionsbewusste Denken, das der Definition nationaler Identität diente, wurde ergänzt durch das neue Denken, das den Richtungspfeil nach vorne in die Zukunft richtet, zu einer Nation mit fortschrittlicher europäischer kultureller Identität.

7.2 Nationale Volksmusik (Ensembles)

Die an der Theoretischen Fakultät der Musikhochschule ausgebildeten und im Komponistenverband organisierten Musiker arbeiteten seit den 1950er Jahren an der Erschaffung „nationaler Volksmusik“, indem sie als Bearbeiter und Arrangeure „authentischer Folklore“ agierten. Dass „authentische Volksmusik“ gerade in der sozialistischen Phase massiv aus ihrer lokalen und regionalen Existenzform in eine überregionale nationale Form transformiert wurde, kann sowohl mit ihrer parallel verlaufenden Transformation in wissenschaftliche Institutionen und Archive als auch mit der fortschreitenden Urbanisierung in Zusammenhang gebracht werden.

> *Vasil Stoin: „Ich bin überzeugt, dass wenn man einst über unsere nationale Musik sprechen kann, dies nicht geschehen wird, bevor die Volkslieder zum Kult erhoben wurden,*

903 In den letzten Jahren hat die Bedeutung der individuellen Künstlerpersönlichkeit weiter zugenommen, da die Gesetzte zu Urheberrechten für Volksmusikbearbeitungen mit kommerziellen Interessen verbunden sind. Ein Beispiel sei der Musikethnologe Nikolai Kaufman und seine Arbeit als Komponist, bzw. Bearbeiter von Volksmusik.

904 Goffman – 2003, S. 18.

was wiederum undenkbar ist, solange dieser Reichtum des Volkes nicht gesammelt und systematisiert wurde.“[905]

Vor allem während der sozialistischen Ära wurden die Nationalisierung und gleichzeitig die musikalische Urbanität von „authentischer Folklore“ als Transformationsprozess gefördert. Der Weg der Förderung bestand hauptsächlich aus der Bearbeitung und Professionalisierung von Folklore. Hierdurch sollte eine hohe künstlerische Virtuosität erreicht werden.

Künstler haben auch in der ersten Phase, vor 1944, die gesammelte „authentische Folklore“ entsprechend ihrem ästhetischen Empfinden, das sich hauptsächlich an der Kunst des Abendlandes orientierte, bearbeitet. Ihre Arbeiten wurden allerdings ausgesprochen kritisch rezipiert, da sie durch die künstlerische Bearbeitung die „authentischen Lieder“ veränderten und somit dem vordergründigen ethnographischen Konzept des originalgetreuen philologischen Aufschreibens und Bewahrens zuwider handelten.[906] Auch die Frage nach einer „nationalen Volksmusik“ wurde bereits vor 1944 thematisiert. Sie hat jedoch nicht zur Einmischung von wissenschaftlicher oder politischer Seite in die musikalische Praxis geführt. So fragt beispielsweise Dobri Hristov in mehreren Aufsätzen sowohl konkret aber auch allgemein nach der Herkunft „bulgarischer“ Volksmusik sowie nach dem Unterschied zwischen „Volksliedern“ und „nationaler Musik“. Er bezweifelte, dass die „authentischen bulgarischen Volkslieder“ tatsächlich alle im Raum des bulgarischen Ethnos entstanden sind. So veröffentlichte er die ersten Nachweise für übernommene Lieder und plädiert dafür, dass diese nicht „Volkslieder“ genannt werden sollten. Dennoch schlussfolgerte er, dass, auch wenn diese Lieder von außen übernommen wurden und somit nicht „authentisch bulgarisch“ sind, sie „der bulgarischen Seele nahe stehen“.[907] Auch Stojan Brašovanov, ein Gründungsvater der Musikwissenschaft in Bulgarien, definierte „bulgarische Volksmusik“ einerseits nach ihrer Herkunft und nach ihren Existenzbedingungen. Andererseits beschrieb er „Folklore“ als Demokratie mit weiter Verbreitung und Variabilität, die stufenweise aus dem Geist des Volkes entstanden ist und das Gefühl für eine „nationale Gemeinschaft“ erweckt. Als Gegensatz zur Folklore nannte er populäre Lieder subjektiver Herkunft, die den Weg zum Volk erst finden müssen und „im besten Fall eine ästhetische Bewunderung individuellen Charakters erzeugen“.[908]

905 Brief von Vasil Stoin an I. Šišmanov (ohne Datum, um 1920). Zit. aus Todorov – 1981, S. 126.

906 Siehe Kap. 4.1.1 Idealisierung der Volkskultur und des Volksliedes, Ivan Šišmanov.

907 D. Hristov – 1929, S. 125-127. Zum Unterschied zwischen Volksliedern und nationaler Musik vgl. D. Hristov – 1925, S. 44-45, siehe auch Kap. 7.1.1 Dobri Hristov.

908 Brašovanov – 1936, S. 611-617 und vgl. Brašovanov – 1931, Bd. 4, S. 144-149, zit. nach Todorov – 1990, S. 11.

Obwohl es also auch in der Zeit vor 1944 der Kunst verpflichtete Bearbeitungen von Folklore gab – es sei in diesem Zusammenhang auch an die Bewegung „Rodno izkustvo“ [Heimatkunst] seit den 1920er Jahren erinnert –, wurden diese anders als die „authentische Folklore“ nicht von staatlicher Seite als „nationale Kunst“ anerkannt, ideologisiert und unterstützt.

Die spezielle Art der über Ensembles für Volksmusik transformierten Folklore wurde erst im Sozialismus als neue Kunstform zum Medium der Repräsentation von nationaler Virtuosität. Durch ihre neue funktionale Kontextualisierung konnte die „bulgarische nationale Volksmusik“ sowohl in Bulgarien als auch in der ganzen Welt als Markenzeichen für das neue Bulgarien aufgeführt werden. Die bearbeitete Volksmusik diente seit dem als Ort der Artikulation von nationaler, d.h. auch urbaner, kollektiver, aber auch europäischer und globaler Identität. Das Fundament dieser urbanen Musik blieb jedoch die dörfliche „authentische“ Volksmusik, die als Quelle den Volksmund nennt und auf die sich alle Komponisten, Bearbeiter, Arrangeure, Ensembles und Musiker berufen mussten, um als „bulgarisch“ definiert zu werden.

7.2.1 Filip Kutev

Der Komponist und Dirigent Filip Kutev[909] (1903-1982) bekam als erster innerhalb der sozialistischen kulturpolitischen Verhältnisse die Möglichkeit, seine spezifischen musikalischen Ideen in großem Maßstab in die Realität umzusetzen. In der Hauptstadt Sofia komponierte er nicht nur Musik. Er gründete einen Chor singender Bäuerinnen verschiedener Regionen (Traditionsträger). Die konkreten Fähigkeiten der musizierenden Traditionsträger und die musikalischen Eigenschaften der regionalen Traditionen stimmte er so aufeinander ab, dass etwas Neues – eine Komposition aus Menschen und „authentischer Volksmusik“ entstand. Er wählte und bearbeitete ein spezifisches Repertoire, das er aus der Quelle „authentischer Volksmusik“ ableitete. Und er bestimmte die spezifischen Eigenschaften, einschließlich des Maßes an Übertragung von „authentischer Folklore“ zu „nationaler Kunstmusik“.

Filip Kutev war zwar in erster Linie Komponist und Dirigent im klassischen Sinne, d.h. er komponierte individuelle klassische Werke, denen er Opuszahlen gab, außerdem aber verfasste er zahlreiche Volksliedbearbeitungen, durch die er bis heute zu den am meisten aufgeführten bulgarischen Komponisten gehört. Diese Bearbeitungen basieren auf seiner Arbeit als Musikethnologe: Er reiste durch Dörfer und sammelte „authentische Folklore“, die er als Basis für seine Volksmusikbearbeitungen nutzte.

909 Die von ihm gewählte Schreibweise seines Namens ist: Philip Kutev.

Das, was ihn von den vielen anderen Musikethnologen unterscheidet, ist die Tatsache, dass er nicht nur „authentische Volksmusik“ sammelte, sondern auch „authentische Menschen“ wie Sänger, Instrumentalisten und Tänzer. Diese „authentischen“, ungeschulten Volksmusiker und -innen aus verschiedenen Dörfern und Regionen Bulgariens und mit den unterschiedlichsten Timbres und Stimmungen führte er 1951 in seinem Ensemble zusammen. Aus dieser Mischung – die Bezeichnung dieses Prozesses als „Komponieren“ bietet sich an – und durch die Ausbildung der „authentischen Musiker“ zu Chorsängerinnen und Orchestermusikern ließ Kutev das spezifische Klangphänomen nationaler Volksensembles entstehen. Er komponierte somit nicht nur Werke oder Volksliedbearbeitungen, sondern er komponierte 1951 durch die Gründung des Ensembles, das seinen Namen „Filip Kutev“ trägt, ein Instrument, das einen spezifischen „bulgarischen“ Klang produziert. Seine Bedeutung für die Musikgeschichte liegt vor allem darin, dass er durch die Gründung und Leitung des ersten professionellen bulgarischen Ensembles für Folklore einen Weg vorzeichnete, der die bulgarische Volksmusik gleichzeitig erhalten und transformieren sollte.

Bereits nach einem Jahr wurde 1952 in Sofia nach demselben Muster das „Ensemble für Volkslieder des bulgarischen Radios und Fernsehens“ gegründet. Das Radioensemble war neben dem „Kutev Ensemble“ vor allem nötig, um die neuen Bearbeitungen über die Massenmedien zu popularisieren. Allmählich wurden in allen großen Städten ähnliche Ensembles gegründet, so dass bis 1988 vierzehn vom Staat bezahlte professionelle Ensembles existierten und zudem hunderte von Amateurensembles durch staatliche Mittel unterstützt wurden.[910]

7.2.2 Das Ensemble als Komposition

Filip Kutev, der seine neuartige Idee als erster verwirklichen konnte, war derjenige, der auch entscheiden konnte, welche musikalischen Parameter von der regionalen in die „nationale Volksmusik“ übergehen durften und welche nicht. Seine Art und Weise des Umgangs mit dem „authentischen“ Volksmusikmaterial wurde für die nächsten Generationen von Komponisten und Musikwissenschaftlern zur Norm. Diese Norm wurde, hauptsächlich durch das Ausbildungssystem und durch den Komponistenverband, institutionell verankert. Sie stand im Einklang mit dem kulturpolitischen Bestreben nach einer bulgarischen „nationalen Volksmusik“ und wurde dementsprechend gefördert.

Die Transformation der traditionellen Folklore durch Komponisten und Kompositionen ist mit ihrer Stilisierung und Normierung verknüpft. Es bildete sich,

910 Beispielsweise: 1954 Blagoevgrad – Ensemble Pirin, 1960 Smoljan – Ensemble Rodopa, 1970 Tolbuhin – Ensemble Dobrudža, 1970 Pleven – Severnjaški Ensemble, 1974 Plovdiv – Ensemble Trakija.

angeleitet von Filip Kutev, eine Schule des Bearbeitens und Arrangierens traditioneller Musik heraus. Sein musikalisches Modell wurde vor allem auch durch seine praktische Verwirklichung und Vervielfältigung innerhalb der professionellen Volksmusikensembles zu einem stereotypen Vorbild für die Transformation von Folklore in Volksmusikbearbeitungen. Der Komponistenverband setzte die durch Filip Kutev vorgegebenen und durch die Musikhochschulen verbreiteten qualitativen Maßstäbe für die Arrangements durch. Er verteilte die übermäßig gut dotierten Aufträge an seine ausgewählten Mitglieder. Im Rahmen der neuen Funktionen und Kontexte von „nationaler Volksmusik" und Volksmusikensembles im Sozialismus wurde den Berufszweigen der Komponisten und Literaten ein Aufgabenfeld übertragen, das ihnen Prestige und finanzielle Sicherheit bot. Ihre Arbeit wurde täglich über die Massenmedien unter der Rubrik „Volksmusik" ausgestrahlt. Unbearbeitete Folklore wurde nur in den ganz frühen Morgenstunden gesendet.[911] Die Popularität der Volksliedbearbeitungen und Kompositionen im Volksstil wurde von staatlicher Seite durch öffentliche Auftritte diverser Ensembles im ganzen Land und deren Präsenz in den Massenmedien enorm gefördert.

Die Zusammenarbeit der Ensembles mit dem Komponistenverband und der Musikakademie sicherte die Existenz der standardisierten Form dieses volksmusikalischen „zweiten Daseins" in Theorie und Praxis.[912] Der Kreativität während des Transformationsprozesses von „authentischer Volksmusik" zu „nationaler Volkskunst" wurden dadurch Grenzen gesetzt. Unter den Bearbeitungen von Volksmusik sind kaum avantgardistische Werke zu finden. Das musiktheoretische Grundwissen implizierte Methoden der Volksmusikbearbeitung, die der bulgarischen Kompositionsschule zur Stilisierung dienten. Die Musiktheorie und Kompositionslehre als akademische und gleichzeitig historische Disziplin blieb eng mit den Anforderungen an die jeweiligen Kompositionen verbunden. Sie basierte auf der Reflexion (Analyse) von bereits zur Norm erklärten Strategien. Als argumentative Bezugssysteme galten die Beziehungen zwischen Theorie und Geschichte sowie zwischen Theorie und Praxis. Fast immer handelte es sich daher beim kompositorischen Umgang mit Folklore um solide Handwerksanleitungen, die der klassischen Kompositionslehre und somit den gängigen Unterweisungen im Tonsatz folgten. Das Vorwort zum ersten Sammelband mit Liedern des „Staatlichen Ensembles für Volkslieder und Tänze", herausgegeben 1953 in Sofia, fasst die daraus entstandenen Normen zusammen. Es kann als Anleitung für den gewünschten Transformationsprozess von Volksmusik zu nationaler Kunst rezipiert werden.[913]

911 Vgl. Zacharieva – 2000, S. 5-24.
912 Vgl. Džudžev – 1970, S. 372-377.
913 Vgl. Kuteva – 1953, S. 1.

Zusammenfassende Übersetzung des Vorworts zum ersten Sammelband mit Liedern des „Staatlichen Ensembles für Volkslieder und Tänze“ (1953):

> Das Ensemble wurde nach russischem Vorbild gegründet.[914] Es wurden talentierte Kader aus Dörfern aller Regionen des Landes zusammengeführt. Die Aufgabe besteht darin, der bulgarischen musikalischen, verbalen und tänzerischen Folklore eine szenische Form zu geben. Es soll der saubere Volksstil beibehalten werden. Die szenische Form des Materials wird erarbeitet, indem man verschiedene Varianten vergleicht und von fremden und überflüssigen Passagen säubert. Die Lieder werden harmonisiert. Die klassische Art der Harmonisierung kann jedoch nicht gänzlich angewendet werden, weil sie die nationale Färbung abtöten würde. Nach der Bearbeitung wurden die Lieder zur Begutachtung bulgarischen Komponisten vorgetragen. Diese waren mit der Harmonisierung einverstanden. Ebenso war zu beobachten, dass die Chorsänger, die nie zuvor harmonisch gesungen haben, die Bearbeitungen auf natürliche Weise annehmen konnten. Das Publikum in den Dörfern nahm die Lieder mit Freude auf und empfand diese weder als fremd noch als künstlich.
>
> Die Aufgabe des Ensembles ist es, das Repertoire für zahlreiche freischaffende Dorfkollektive vorzubereiten. Diese Lieder sind jedoch nur für Chöre mit offener Gesangstechnik gedacht.
>
> Die Texte wurden aus vielen Varianten ausgesucht und für die szenische Aufführung verkürzt. Sie werden, außer in einigen Fällen, in die Literatursprache „übersetzt“, wobei jedoch der volkstümliche Klang erhalten bleiben soll.
>
> Das Verhältnis zwischen musikalischer und textlicher Phrase wird angepasst und fremde sowie „grobe“ Passagen werden entfernt. Fremdwörter werden nach Möglichkeit prinzipiell vermieden. Bei einigen Liedern ist das nicht möglich, weil der Klang der Melodie zu eng mit dem Wortklang zusammenhängt. Dort bleiben die Wörter im Dialekt, werden phonetisch notiert und weder wissenschaftlich transkribiert noch in Fußnoten erklärt.

Die ersten professionellen Musiker der Ensembles für Volksmusik waren Bauern und Viehzüchter, die aus ihren Dörfern in die Stadt und in den Staatsdienst geholt wurden. Hierzu gibt es eine lustige Anekdote: Filip Kutev bot Frauen aus einem Dorf an, nach Sofia zu ziehen und in seinem Ensemble zu singen. Die Frauen antworteten daraufhin: "Gut, wir werden in Sofia singen und tanzen, aber was werden wir arbeiten?"[915] Sie bekamen sehr viel zu tun, denn sie mussten zahlreiche Konzerte und Tourneen veranstalten (sowohl in Bulgarien als auch im Ausland), Schallplatten aufnehmen und Medienpräsenz zeigen. Doch vor allem mussten sie noch vieles lernen, wie z. B. Noten lesen und mehrstimmiges Singen nach abend-

914 Die Idee zu einem derartigen Umgang mit Folklore hing mit dem Besuch des Ensembles „Pjatnički“ aus der UdSSR im Jahr 1949 zusammen.

915 Vgl. Panova – 1999, S. 139.

ländischem Vorbild und theatralische Bühnenpräsenz. Die Sängerinnen der unterschiedlichen Regionen sollten einen stimmigen chorischen Zusammenklang entwickeln. Die Instrumentalisten mussten sich auf die Intonation ihrer Instrumente einigen, um überhaupt gemeinsam musizieren zu können. Sie wurden in Trachten gekleidet und auf die Bühne geschickt, um Volkstradition als „nationale Kunst" zu repräsentieren.

Später machten sich die Ensembleleiter nicht mehr die Mühe, selbst ihre Musiker in den Dörfern zu suchen. Die Sänger, Instrumentalisten und Tänzer kamen selbst aus ihren Dörfern zur Eignungsprüfung [Konkurs] in die Städte. Zunehmend gewannen ihre Kenntnisse in Musiktheorie und Notenkunde als auch ihre Lernbereitschaft an Bedeutung. Im Laufe der Jahre wurden immer mehr professionelle Sänger, Musiker und Tänzer speziell für diese Ensembles ausgebildet.[916]

Die dem Konzept der „Authentizität" zuwider laufende Professionalisierung von Volksmusik wurde historisch und musikwissenschaftlich gerechtfertigt. Maßgeblich war hierfür die Arbeit von Stojan Džudžev.[917] Er beschrieb das Phänomen des professionellen Musizierens seit dem Mittelalter, indem er diese Entwicklung aus der Entstehung der westlichen Musiknotation und der Mehrstimmigkeit herleitete. Folglich setzte er (unbewußt?) die Professionalisierung von Volksmusik in die Traditionslinie der abendländischen Kunst- und Kirchenmusik des Mittelalters.[918] Diese Denkweise wurde an der Musikakademie zum Paradigma erklärt. Sie wurde durch seine Lehrbücher untermauert, die sich u.a. ausführlich mit den Regeln und Normen der kompositorischen Bearbeitung von Volksmusik beschäftigen.[919] Die Mischung aus traditioneller Volksmusik und abendländischer Kompositionslehre wurde prägend für die Volksmusikbearbeitungen der Ensembles. Die Ensembles präsentierten und repräsentierten die Volksmusik aller Regionen Bulgariens in ihrer spezifischen nationalen Bearbeitungsweise. Einerseits galten die abendländischen Normen der klassischen Musikpraxis, andererseits wurden einige der als „authentisch bulgarisch" klassifizierten Parameter beibehalten, wie beispielsweise die spezifische volkstümliche Stimmgebung in der kutevschen Zusammensetzung.[920]

7.2.3 Volkstradition als Theater

Traditionsträger wurden zu professionellen Musikern und Folklore wurde zur virtuosen Kunst. Ritualität und Brauchtum wurden auf Bühnen vorgeführt. Die vorerst noch relativ bescheidenen musikalischen Bearbeitungen von Folklore

916 Siehe Kap. 7.3 Musikunterricht als Kulturtechnik.
917 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät".
918 Vgl. Džudžev – 1961, Bd. 4, S. 101f..
919 Vgl. Džudžev – 1975, S. 329-467.
920 Siehe Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität.

entwickelten durch die immer imposanter werdenden szenischen Aufführungen eine Eigendynamik. Die Ausprägung von künstlerisch professionellen Regeln und Standards betraf nicht nur die konzertante Präsentation von Volksmusik und -tänzen (Volksballett), sondern auch die gesamte Präsentationsform von „nationaler Folklore“ auf der Bühne – mit Bühnenbildern und Dekorationen, Kostümen, Tontechnik, Beleuchtung und ebenso mit festgelegten Szenarien, Abfolgen, Nummern und Programmheften.[921] Diese großen Inszenierungen von folkloristischem Musik- und Tanztheater wurden beispielsweise „Konzert-Spektakel [Konzert-Schauspiel]“, „Musik-und-Tanz-Komposition“, „Folkloretheater“, „Folkloreballett“, „Folkloreoper“, „Musik-und-Tanz-Drama“ oder „Ganzheitliche dramatische Darstellung“ genannt.[922] Hierbei wurden Rituale theatralisiert, inszeniert und choreographiert. Erneut gehörte Filip Kutev mit seiner szenischen Rekonstruktion einer traditionellen Hochzeit „Trakijska svatba“ [Thrakische Hochzeit] zu den Vorreitern.[923] Es folgten viele andere, z. B. Petăr Krumov, der in seinem „Konzert-Schauspiel“ „Ein Regenbogen über Dobrudža“ [Dăga nad Dobrudža] für diese Region typische Rituale in Reihenfolge des Kalenderzyklus vorstellte, oder Kiril Dženev mit seinem „Folkloretheater“ „Bulgaren mit erhobenem Haupt“ [Bălgari glava vdignali].[924] Diese „Konzertspektakel“ sind eine hybride szenische Form neuen Charakters und somit eine neue musiktheatralische Gattung, welche die Ästhetik und die Aufführungsstile des Theaters, der Oper, der Operette und des Balletts sowie der Bühnenshows der Popmusikbranche in sich vereinen. Dennoch bildet die Erinnerung an „authentische Folklore“ das Fundament dieser neuen Gattung.

Auch nach der demokratischen Wende (1989) werden noch einige wenige dieser Ensembles durch öffentliche Gelder finanziert. Zahlreiche private Ensembles, die demselben Modell folgen, haben sich formiert. Weiterhin werden derartig dramaturgische Folkloretheater auf der Basis von Volksritualen und Bearbeitungen „authentischer Musik“ erfolgreich aufgeführt. Diese Kollagen setzen Fragmente aus Volksmusik und -tänzen mittels szenischer Vorführungen von Ritualen und Bräuchen zusammen. Sie dienen heute vornehmlich der Unterhaltung und als Markenzeichen Bulgariens für Touristen, ohne dass sie besondere ideologische Ziele verfolgen oder sich auf solche berufen würden.

---

921 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 196, 200f.

922 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 200; N. Kaufman – 1976, S. 58; Džidžev – 1984; Štărbanova –1985, S. 68 und D. Kaufman – 2005.

923 Auch aus der Zeit vor 1945 sind Kompositionen zu folkloristischen Bräuchen von Ruska Koleva: Lazaruvane, Enjovden, Getreideernte [žătva], Weinernte [grozdober], Rosenernte [rozober] oder das Libretto mit Choreographie von Boris Conev, „Unter unserem Himmel“ [Pod našeto nebe], Musik nach Volksmotiven von Hristo Manolov 1935/36 überliefert. Vgl. Janeva – 2000, S. 11 und Coneva-Kustaseva/Conev – 2000, S. 98f.

924 Vgl. D. Kaufman – 2005, S. 111f..

7.2.4 Auswirkungen „nationaler Volksmusik“

Die professionellen Ensembles für Volksmusik hatten für den bulgarischen Staat eine herausragende ideologische Bedeutung, denn ihre Präsenz war mit neuen selbstbewussten Vorstellungen zum bulgarischen Ethnos und zur Nation verbunden. Vom abendländischen Blickwinkel aus ging durch das professionelle Zutun Volksmusik in virtuosere Formen über. Alternativen, vor allem transformierte Formen des nach „authentisch“ traditionellen Regeln stattfindenden Musizierens, wie beispielsweise die „Laiengruppen für authentische Folklore“ oder auch die „Hochzeitsorchester“, galten im Vergleich zu den Professionellen als minderwertig. Das Format der „folkloristischen Kunstmusik“ war den Bedingungen und Bedürfnissen des sozialistischen Staates weitaus angemessener, als die alte „authentische Musikpraxis“, die untrennbar mit dem Vollzug der Rituale verwoben war. Die neue „nationale Volksmusik“ wurde benutzt, um die Erhabenheit der nationalen Identität einschließlich ihrem historischen Kollektivbewusstsein und der emotionalen Überhöhung des bulgarischen „Wir-Gefühls“ zu unterstreichen. In diesem noch gut nachvollziehbaren Prozess der Entstehung von kompositorischen Volksmusikbearbeitungen verbirgt sich der staatlich kontrollierte Übergang von „authentischer Volksmusik“ zu „nationaler volkstümlicher Musik“.

Die Vorbildstellung der professionellen Ensembles und der durch sie präsentierten „nationalen Volksmusik“ hatte ebenso Auswirkungen auf die in den Dörfern noch vorhandene Folklore. Denn selbst in den Dörfern waren die Bauern bestrebt, nicht mehr ihre traditionellen Lieder auf „authentische Weise“ (d.h. beispielsweise inklusive enormer Variabilitäten) zu singen. Sie versuchten, sich dem neuen musikalischen Mainstream anzupassen, indem sie ihre Lieder, ihr Repertoire und ihre Gesangsweise entsprechend dem Vorbild der volksmusikalischen Bearbeitungen modernisierten. In die musikalische Praxis der Traditionsträger geriet mehr und mehr auch die Reproduktion von „nationaler Volksmusik“, einschließlich der dazugehörigen Stilistiken und Normierungen. Dies kann als Zeichen für Veränderungen in den ästhetischen Vorstellungen der Traditionsträger gedeutet werden. Auf jeden Fall blieb die kulturpolitische Setzung neuer Wertekriterien für die Qualität von professioneller „nationaler Volksmusik“ und deren Verbreitung durch die Massenmedien nicht ohne Folgen. Doch obwohl das Verschwinden „authentischer Folklore“ weiter voranschritt, zeigen die nach 1960 als „authentisch“ gesammelten Materialien, dass nach wie vor auch unbearbeitete Folklore ihren Platz im Lebensalltag der Dorfbevölkerung hatte.

Im Sinne der kulturpolitischen Interessen wurde von staatlicher Seite aus verstärkt auf die transformative Reproduktion von Volksmusik geachtet: Einerseits als „nationale Volksmusik“, die durch ihre Neukontextualisierung die als „authentisch“ klassifizierte Musik zumindest teilweise bewahrte. Andererseits im Sinne der Reproduktion von niedergeschriebener oder immer wieder reproduzierbarer

Volksmusik.[925] Musikethnologen waren maßgeblich an diesem Prozess beteiligt. Daraus ergab sich die paradoxe Situation, dass sie sowohl an der Bewahrung der als „authentisch“ klassifizierten Folklore als auch an ihrer Transformation in Bühnenmusik mitwirkten. Die meisten Musikethnologen haben auch als Komponisten Bearbeitung von Volksmusik angefertigt und ihre Aufführung organisiert.

Kutevs „Ensemblekomposition“ wurde so zu einem stereotypen Modell, sowohl für die Transformation von Folklore in „nationale Volksmusik“ als auch für die Aufführung dieser Bearbeitungen durch Ensembles für Volksmusik. Die vollzogene Normierung wurde durch den Erfolg dieser Musik im Ausland gestützt.

7.2.5 „Le Mystère des voix Bulgares“

Marcel Cellier, geboren 1925, Schweizer Organist, Musikethnologe und Produzent mit eigenem Label namens „Disques Cellier“, kaufte in den 1970er Jahren Aufnahmen der „professionellen Volksmusiker“ aus der Phonothek des Bulgarischen Radios und gab sie 1976 als Schallplatte unter dem Namen „Le Mystère des voix Bulgares“ heraus. Die von Cellier erworbenen Choraufnahmen gingen sowohl durch seine unzähligen Rundfunksendungen und vor allem durch die von ihm produzierten Tonträger um den gesamten Globus. Sie wurden so ziemlich mit allen Preisen ausgezeichnet, die man sich als Schallplattenproduzent nur wünschen kann.[926] Marcel Cellier hat somit auch die Rechte an dem Namen „Le Mystère des voix Bulgares“ und erlaubte einzig dem Chor des bulgarischen Nationalradios unter der Leitung von Dora Hristova, den Namen weiterhin zu benutzen. Seither ist „Le Mystère des voix Bulgares“ auch der urheberrechtlich durch Cellier geschützte Name eines Ensembles. Die Geschichte dieser „Mysterien“ ist im Wesentlichen die Erfolgsgeschichte eines Marketingprozesses.

Für das sozialistische Bulgarien war der musikwirtschaftliche Erfolg dieser Musik zweitrangig. Im Vordergrund standen die ideologischen, nationalen und gesellschaftspolitischen Botschaften, welche durch die Volksmusikensembles, als Repräsentanten ihres Landes, und durch die neue „nationale Volksmusik“ in die entlegensten Dörfer im Land und ebenso in die Welt getragen wurden. Die Transformation von Volksmusik in sozialistische Funktionszusammenhänge stand im Zentrum der kulturpolitischen Bemühungen. Unter der Bezeichnung „Pflege und Entwicklung der bulgarischen Volksmusik“ wurde die Einmischung von professionellen Musikern und Wissenschaftlern in die Musikpraxis gefördert.[927] Diese Ensembles verdanken ihre Existenz daher der politischen Entscheidung zur Institutionalisierung und Professionalisierung von Folklore. Aus lokalen und regio-

925 Siehe 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

926 Für seine zweite CD – Volume 2 der „Mysterien“ bekam er beispielsweise den Grammy.

927 Vgl. Džidžev – 2005, S. 69-77.

nalen Traditionen wurde „nationale Volksmusik“ komponiert, die der Repräsentation des sozialistischen Nationalstaates angemessen war.

Zur Steuerung dieses Transformationsprozesses wurde ein hierarchisch strukturiertes System von staatlichen Leitungs- und Kontrollorganen aufgestellt, durch das alle Formen des Musiklebens und alle Kulturschaffenden – Professionelle und Laien, Konzerte und Festivals, Massenmedien usw. – gelenkt und abgerechnet wurden.[928] Dieser Prozess wurde von der Hauptstadt Sofia aus gesteuert und fand parallel zur Urbanisierung des Landes statt.

Nach der demokratischen Wende setzten einige Komponisten und Musiker diese Transformationsbewegung fort, indem sie weiterhin an der Synthese verschiedener musikalischer Gattungen unter Einbezug „authentischer Folklore“, europäischer Kompositionstraditionen, Jazz, avantgardistischer Bewegungen und populärer Gattungen neue musikalische Hybride erzeugten. So veröffentlichte der Komponist und Dirigent Stefan Dragostinov seit 1994 zwölf CDs unter dem Titel „Der Schlüssel zum Mysterium [Ključat kăm misterijata]“ in denen er „die Kristalle des Volksliedes, im Sinne eines ästhetischen und kulturellen Phänomens sucht, durch das auch seine Umrisse als europäische Kunst und Modernität erneut erschaffen werden können“.[929] Obwohl heute die marktwirtschaftlichen Aspekte im Kontext von „Weltmusik“ an Bedeutung gewonnen haben, bleiben diese Ensembles in ihrer nationalen Entstehungsgeschichte und Traditionslinie verankert. Sie sind weiterhin ideologischen und nationalen Zielen verpflichtet.

7.3 Musikunterricht als Kulturtechnik

Der Prozess der Zirkulation von „authentischer Musik“ ist von ihrer Weitergabe abhängig. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, die Ideale und Werte sind hierbei von Bedeutung, da jede Kultur auch ihre sozialen, kognitiven und psychologischen Lehrmethoden mittransportiert.[930] Um die Transformation von Wissen und Können zu ermöglichen, mobilisiert die Gesellschaft institutionelle Strukturen.

Früher wurde der gesamte Bereich der Volksbildung hauptsächlich durch die Kirche organisiert. Spätestens seit der Gründung des bulgarischen Nationalstaates (1878) war die Trennung zwischen Kirche und Schule nicht mehr aufzuhalten.[931] Seit 1878 wurde „Musik“, einschließlich des Singens von Volksliedern, offiziell in das Unterrichtsprogramm aller weltlichen Schulen aufgenommen.[932] Der Lehrplan enthielt Anweisungen zum Unterrichten von Ritualen (z. B. Lazaruvane) und

928 Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.
929 Petrova – 1998, S. 56-57. Vgl. Vălčinova-Čendova – 2004, S. 47 und 186.
930 Vgl. Merriam – 1964, S. 145-163.
931 Vgl. Kolev & Atanasova – 1973, S. 231-344.
932 Erlass vom 29.8.1878.

Tänzen.[933] Der Volksmusik wurde in der ersten Phase (vor 1944) eine besondere Funktion für die Erziehung der nächsten Generationen zu Patrioten zugesprochen.

> *„Durch das Erleben des Volksliedes, wird der Schüler alle Räume der bulgarischen Lebensweise und des bulgarischen Geistes durchwandern, er wird die innere Einheit dieser volkstümlichen Welt spüren und daraus neue Hingabe zu seinem Stamm und zum Vaterland schöpfen.“*[934]

Lehrer, Musiker und Wissenschaftler leiteten ihre Erkenntnisse über die Bedeutung der Folklore an die Regierung weiter. Diese bemühte sich, Volksmusik in die Lehrpläne ihrer Bildungsinstitutionen zu integrieren. Vorerst gelang dies im urbanen Raum. Doch das benutzte Unterrichtsmaterial als auch die Methoden waren umstritten (1934):

> *„Dieses spärliche Unterrichtsrepertoire ist, in Angesicht einer so reichen Musikfolklore, unbegreiflich. Mehr noch, da unsere Volkslieder nicht in Museen, Archiven und Bibliotheken verschimmeln sollen, sondern im Zentrum der Gesangsausbildung an den Grund- und Mittelschulen stehen müssen.“*[935]

Der Gesang der orthodoxen Kirche, der bis dato ein wesentlicher Teil des Unterrichts an den Schulen war, wurde größtenteils durch ein westeuropäisches Verständnis von „Musik“ und „Pädagogik“ ausgetauscht. In den Dörfern jedoch blieben die Verbindungen zwischen Kirche und Schule, Dorfpriester und Lehrer bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bestehen. Kirchenmusik und ihre funktionale Einbindung im Gottesdienst wurden als eine Art inoffizielles Pflichtfach verstanden. Die Kinder mussten in der Praxis am Vollzug der Gottesdienste mitwirken. Es war selbstverständlich, dass sie diese religiösen Pflichten zu übernehmen hatten. Im Gegensatz dazu wurde hauptsächlich in den Städten ein moderneres Unterrichtssystem eingeführt. Eine Vielzahl an Lehrbüchern und Liedbänden für Lehrer als auch für Schüler wurden herausgeben.[936] Wie der Unterricht in Bezug auf Volksmusik in den dörflichen und städtischen Schulen tatsächlich ausgesehen hat, lässt sich heute auf Grund fehlender Berichte nur schwer rekonstruieren. Vasil Stoin äußert sich eher kritisch und gibt zu bedenken:

---

933 Vgl. D. Hristov – 1923, Kacarova – 1969, S. 3.

934 Brašovanov – 1936, S. 612.

935 Džudžev – 1934, Rezension zum „Sammelband von Solfeggien und Lieder nach dem Unterrichtsprogramm für Gesang für die 4. und 5. Klasse der Volks-Mittelschulen“ von Dobri Hristov und Vasil Mirčev, 1934. Zit. nach Pejčeva – 2008, S. 333.

936 Beispielsweise die Lehrbücher von J. Kalomati (1884), A. Paunov (1887), G. Bajdanov (1894), K. Mahan (1898) u.a.

„Wenn der Lehrer sich über diese Lieder lustig macht oder sie oberflächlich einfach überspringt, bleibt das nicht ohne Folgen für die Kinder und ihre Eltern."[937]

Nach und nach entstanden in Bulgarien immer mehr spezialisierte Musikschulen für den Unterricht auf westlichen Instrumenten, für klassischen Gesang und Musiktheorie.[938] Notenkenntnis und Blattsingen bzw. -spielen zählt heute, selbst an den Volksmusik- und Kirchenschulen, zum festen Bestandteil des Musikunterrichts. Das Lehrprogramm für den Unterricht an den Schulen wurde einschließlich des Musikunterrichts und der zu benutzenden Lehrbücher seit ca. 1950 zentral von der Regierung festgelegt.

7.3.1 Vom Kindergarten zum professionellen Volksmusiker

Gegenwärtig ist die Einbindung der im Kontext von „Authentizität" stehenden bulgarischen Volksmusik durch diverse Institutionen abgesichert. Diese Institutionen werden nach den jeweiligen Altersstufen strukturiert: In den Kindergärten und im regulären Bildungssystem an den Schulen sowie in fakultativen Bildungsinstitutionen nimmt Folklore eine besondere Rolle ein. Zu jedem Anlass treten die Kinder mit bulgarischen Volksliedern und -tänzen auf. Diese werden durch Erzieher, Pädagogen oder spezialisierte Fachkräfte einstudiert. Es existieren sogar spezialisierte Mittelschulen für Folklore, sie bereiten die Schüler auf die folkloristische Hochschulausbildung vor. An den Hochschulen werden professionelle Volksmusiker und Lehrer für Folklore ausgebildet, die nach abgeschlossener Ausbildung wieder zurück in die unteren Bereiche des Bildungssystems und in die Musikpraxis gelangen. Gerade diese Form der professionellen Musikpraxis und Lehre hat jedoch keinen direkten Zugang zu den Institutionen, die dem akademischen Authentizitätskonzept verpflichtet sind, wie z. B. die Musikethnologen der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften. Der institutionalisierte Zugang zur wissenschaftlich definierten „authentischen Musik" führt über eine klassische Musikausbildung an der theoretischen Fakultät der Musikhochschule.[939]

Die Unterstützung des allgemeinen Unterrichts von musikwissenschaftlicher Seite ist eher unzureichend. Kennzeichnend hierfür ist die fehlende Mitarbeit von Musikethnologen bei der Gestaltung der Unterrichtsmaterialien. Eine größtenteils

937 Stoin – 1924a, S. 4f. Zit. nachTodorov – 1981, S. 68.

938 Seit 1868 kann der außerschulische Musikunterricht in westlicher Tradition für Streichinstrumente (meist Geigen), Blasinstrumente (für die entstehenden Blasorchester) und in Musiktheorie nachgewiesen werden. 1904 eröffnete die erste private Musikschule, welche ab 1912 wegen finanzieller Probleme vom Staat übernommen werden musste. Sie wurde 1921 zur Staatlichen Bulgarischen Musikakademie mit Schul- und Hochschulabschlüssen und nach 1944 zum Staatlichen Bulgarischen Konservatorium (Hochschule) umgestaltet.

939 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät".

der Vergangenheit zugehörige Ausnahme bilden die Einstellung und die daraus resultierenden Publikationen von Rajna Kacarova, die sich an eine weite und altersgemischte Öffentlichkeit richten und teilweise heute noch benutzt werden.[940]

> *„Je mehr ich in die Stimmen meiner Kindheit lausche, desto stärker bin ich überzeugt, dass unsere Kinder in der wohltuenden Atmosphäre unseres Volksschaffens aufwachsen und entwickeln sollen. Heute ein Lied, morgen ein Tanz, ein Spiel, ein Märchen, ein Sprichwort, ein Rätsel, ein Schnellsprechreim – und das Kind gewöhnt sich unbemerkt an die Volkskünste. Es gewinnt die Rhythmen, die Intonationen, die Poesie, die Märchen, Sprichwörter, Rätsel, die Formen, die Farben, die Ornamente seines Volkes lieb. Die Sonne des Volksschaffens leuchtet in seiner Seele und wird es wärmen, ein ganzes Leben lang.“*[941]

Indem der Unterricht an Bildungsinstitutionen als Medium für „musikalische Authentizität“ figuriert, ist der Kontext dieser Musik bereits weit von der alltäglichen dörflichen Musizierweise entfernt. „Authentische bulgarische Musik“ wird von den Lehrenden im Kontext von „eigener Kulturtradition“ mit kulturpolitisch und national bedeutsamem Wert vermittelt.[942] Eine hobbymäßige Freizeitgestaltung durch die in jeder Altersstufe mögliche Anbindung an „Laiengruppen für authentische Folklore“ ist funktional keine Alternative.

> *„Tradition kann nicht auf die nur eine Weise aber auf eine spezifische Weise gelernt [werden].*[943]

Das rationale Erlernen von Tradition ist emotional und psychologisch nicht mit den kontextuellen Bedingungen der Traditionsträger zu vergleichen. Dennoch verbleibt durch die schulische Lernmethode eine Spur von „authentischer Musik“ im kulturellen Gedächtnis.

Kindergärten

Vor allem in den Kindergärten leben die regionalen folkloristischen Traditionen wieder auf. Auf sehr praxisbezogenem Niveau vermitteln die Erzieherinnen das Material, indem sie die Kinder zum Vollzug anregen. In den letzten Jahren wurden

---

940 In der Zeitschrift für Kinder „Prozorče“ [Fensterchen] (ab 1940) schrieb sie über Volksbräuche. Heute noch benutzt werden die Liedsammlungen für Kinder: Weihnachtslieder [Koledarski pesni] – 1934, Du-li, du-li gajda [Du-li, du-li Dudelsack] – 1947, Azbukata v pesni – veseli i lesni [Das Alphabet in Liedern – lustig und einfach] – 1957, Izvor na krasota i rodoljubie [Quelle von Schönheit und Vaterlandsliebe] – 1969.

941 Kacarova & Konjakov – 1969, S. 8. Aus dem Vorwort von Rajna Kacarova zu dem Sammelband „Izvor na krasota i rodoljubie“ [Quelle von Schönheit und Vaterlandsliebe]. Der ursprünglich von Kacarova geplante Titel, der vom Verlag abgelehnt wurde, lautete: Grejni, pekni, slǎnčice [Erstrahle, wärme, kleine Sonne].

942 Vgl. Zaharieva – 1977, S. 3-22.

943 Rice – 1994, S. 87. Vgl. a.a.O. S. 64-88: Rice beschreibt und wertet hier seine Erfahrungen beim Erlernen des Dudelsackspielens aus.

konkrete Programme erarbeitet nach denen die musikalische Aktivität der Kinder gefördert wird, z. B. „Musikkalender“ oder „Lustige Disko“.[944] Einige Kindergärten nehmen das Material, welches ihnen die „authentische Tradition“ bietet, außerordentlich dankbar und ernsthaft auf.

> Im Kindergarten der Stadt Batanovci wird seit Jahren an der Weitergabe von Volksliedern „Von der Quelle zum Herzen“ gearbeitet. Die Arbeit der Erzieherinnen mit den Kindern schließt ein: 1. Das Finden von Traditionsträgern der lokalen folkloristischen Traditionen und das Aufzeichnen ihrer Lieder; 2. Das Vorführen des authentischen Liedes mit Begleitung durch ein typisches Volksinstrument; 3. Die Einführung der Kinder in das System der rituellen Bräuche; 4. Das Erlernen der Reproduktion in traditioneller Art und Weise der Tonerzeugung; 5. Die Teilnahme an einer Kindergruppe für authentische Folklore und individuelle Vorträge, mit denen die Kinder an regionalen und nationalen Festivals teilnehmen können.[945]

Schulen

Etwa ab 1930 bis zur Bildungsreform von ca. 1950 wurde Volksmusik an den Schulen im Bereich der Musiktheorie unterrichtet.[946] Die Volkslieder wurden als Beispiele für Gehörbildung, Noten-, Rhythmus- und Harmonielehre benutzt. Durch die Behandlung von Volksmusik als Unterrichtsmaterial für Musiktheorie wurden etliche typische Parameter außer Acht gelassen. Die Volkslieder wurden meist bearbeitet oder als „Lieder im Volksgeist“ neu komponiert, sodass gerade die Vielfalt in Tonalität, Metrorhythmik, Harmonik und Ornamentik vermieden wurden. Sie wurden im Stil von Stadtliedern unterrichtet und gesungen. Der typische Klang der Volksstimmen wurde nicht angestrebt. In der Liedauswahl dominierten patriotische Inhalte.[947]

Erst in den 1970er Jahren wurden bewusst mehr „authentische Lieder“ („Originale“) aus verschiedenen Regionen in den Unterrichtsmaterialien abgebildet.[948] Durch diese Lieder sollte nicht nur das musiktheoretische Grundwissen vermittelt, sondern es sollte ein generelles Interesse und die Liebe zur bulgarischen Musikfolklore geweckt werden.[949]

Das 1973 reformierte Unterrichtskonzept sah vor, dass statt der erfundenen Lieder im Volkston verstärkt „bulgarische Quellenfolklore“ Eingang in den Unterricht finden sollte. Die abendländische akademische Art des Gesangs wurde ausdrücklich

---

944 Vgl. Lenkova – 1998, S. 7-8.

945 Vgl. Krăsteva – 1998, S. 339. Zit. nach Pejčeva – 2008, S. 339.

946 Vgl. D. Hristov & Mirčev – 1934, Sammelband für Solfegien und Lieder nach dem Unterrichtsprogramm für Gesang für die 4. und 5. Klasse in den Volks-Mittelschulen.

947 Vgl. Vitanova & Gajtandžiev – 1975, S. 274-276.

948 Vgl. Vitanova & Gajtandžiev – 1975, S. 376.

949 Vgl. Koleva – 1998, S. 49.

nicht empfohlen. Das Wissen um Volksmusik sollte durch die Beschäftigung mit Kontexten erweitert werden. Folgende Themen wurden daher in den Unterrichtsplan integriert: In der vierten Klasse wurden die Rituale Koleduvane, Lazaruvane, Laduvane, Survakane, Lieder aus den Rhodopen und der Pirinregion behandelt. In der fünften Klasse wandte man sich fortführend den Liedern aus der thrakischen Region und dem Šopengebiet zu. „Der Reichtum“ und „die Schönheit“ des bulgarischen Volksliedes wurde behandelt. Der Schwerpunkt lag auf Haiducken- und Heldenlieder sowie der Beziehung zwischen Komponisten und Volksliedern. In der sechsten Klasse wurde dann Wissen über die Lieder aus Nordbulgarien und die „Lieder bei der Arbeit“ vermittelt und eine Verallgemeinerung des Themas „Volkslied“ angestrebt.[950] Ziel dieses Konzeptes war, dass Ambitionen zum Aufzeichnen, Bewahren und Benutzen der regionalen Folklore geweckt und dass in den Schulen je nach Material sowohl die abendländische als auch die volkstümliche Gesangstechnik praktiziert werden sollten. Wie so häufig fehlten den Plänen zur Aneignung und Weitergabe von Folklore an den Schulen die nötigen Voraussetzungen, um realisiert zu werden.[951]

In der 3. Phase (nach 1989) wurden in den Unterrichtsplänen erstmals auch Materialien zu in Bulgarien lebenden ethnischen Minderheiten beigefügt (Roma, Juden, Armenier und Türken). Weiterhin blieb aber die Beschäftigung mit bulgarischer Folklore ein Teil des Musikunterrichts. Das folkloristische Material nimmt (neben Klassik und populärer Musik) über die Hälfte des Umfangs der Lehrbücher ein. Von der ersten bis zur siebenten Klasse werden unter dem Titel „Bulgarische Musikkultur – volkstraditionell und professionell“ die kulturellen Kontexte einschließlich Gesang, Instrumentalspiel, Tanz und Bräuche behandelt.[952]

Die Frage nach den Unterrichtsresultaten in Geschichte und Gegenwart ist natürlich hochgradig von der Qualifikation und Qualität der Lehrer und von der Aufnahmebereitschaft der Schüler abhängig. Der Unterricht ist grundsätzlich ein Klangkonzentrat, zu dem verbal die Kontexte vermittelt werden. Es ist ein taktiler auditiv-visueller Prozess, der anders verläuft, als der traditionelle Lernprozess, in dem der Lernende die Musizierenden beobachtet und nachahmt. Die Volkslieder werden in melodisch-sprachlicher Isolation – als Noten mit Text – im Lehrbuch abgebildet. Audioaufnahmen mit „authentischer Folklore“ sind sowohl für Lehrer als auch für Schüler nur mit großem Engagement zu bekommen.[953] Abgetrennt vom patriarchalen Weltbild steht das Lied im Buch relativ einsam zwischen vielen anderen Musiken. Emotionalität und Sinn finden sich nicht im Buch und können durch Schulunterricht auch nicht vermittelt werden, denn der Prozess folk-

950 Vgl. Stojanova – 1985, S. 32-33.

951 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 336.

952 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 337.

953 Z. B. durch das Musikfolkloristische Archiv, siehe Kap. 6 Das Musikfolkloristische Archiv benutzen.

loristischer Situationen kann unmöglich im Unterrichtsformat der Schulen stattfinden.

Fakultative Lehreinrichtungen

An diversen Einrichtungen, meist Kulturhäuser und Clubs, können Kinder und Jugendliche individuellen Volksmusikunterricht (vokal und instrumental, sowie Tanzunterricht) nehmen und in folkloristischen Ensembles, Chören und Tanzformationen mitwirken. Dank enthusiastischer Lehrer wurden sogar an einigen Schulen Chöre und Formationen für Musikfolklore angegliedert. Diese fakultativen Angebote existieren häufig nicht nur für die jüngeren Generationen, sondern parallel für alle Altersstufen.

Der erste Pionierchor für Volksgesang wurde 1952 gegründet.[954] Am berühmtesten waren die Formationen und Schulen, die am Nationalen Pionierpalast für Kinder in Sofia angegliedert waren. 1961 wurde das außerordentlich erfolgreiche Kinder- und Jugendensemble „Izvorče" von Mihail Bukoreštliev ins Leben gerufen. Er arbeitete als Dirigent mit diesem Chor, indem er seine musikethnologischen Forschungsergebnisse über „authentische Kinderfolklore" in das Format seines Chores transformierte.[955]

> *„Die Beziehung zu einem vorhandenen Phänomen ist in enger Relation zu dem Wissen über das Selbige zu sehen. Wir müssen diesen Prozess des Kennenlernens von Folklore so organisieren, dass er bleibende Spuren in dem Bewußtsein der Lernenden hinterlässt ..."*[956]

Auch nach der demokratischen Wende von 1989 blieben diese fakultativen Lehreinrichtungen für volksmusikalischen Einzel- und Gruppenunterricht (Chöre, Ensembles, Orchester und Tanzgruppen) erhalten. Sie wurden lediglich umbenannt, sodass aus vielen Pionierhäusern Kinder- und Jugendkulturhäuser wurden.

Die Anbindung von Kindern- und Jugendlichen an das Volksmusikalische, als auch die Lehrtätigkeit von Musikern, Dirigenten, Choreographen aus der professionellen Volksmusikbranche ist ein Massenphänomen in Bulgarien. Vor allem die zahlreichen fakultativen Lehreinrichtungen tragen zur Transformation von Volksmusik in der Gegenwart bei. Der „Authentizität" kann hierbei von wissenschaftlicher Seite aus keine besondere Aufmerksamkeit zugesprochen werden, da Wissenschaftler nicht an diesem Prozess beteiligt werden.

Musikschulen für Folklore

Nach 1944 eröffneten zuerst Musikschulen für klassische Instrumente und Operngesang nach abendländischem Vorbild. Erst in den 1960er und 1970er Jahren

954 Vgl. Bukoreštliev – 1971, S. 82-83.
955 Siehe Kap. 7.1.2 Angel Bukoreštliev.
956 Bukoreštliev – 1971, S. 12f.

entstanden ähnlich strukturierte Musikschulen für Volksmusik. Hier wurden 13 bis 14jährige Jugendliche fünf Jahre lang als Volksmusiker ausgebildet. Viele von ihnen setzten ihre Ausbildung an der Musikhochschule in Plovdiv fort. Das Entstehen dieser Musikschulen hing mit dem Erfolg der professionellen Ensembles für Volksmusik zusammen. Gleichzeitig eröffneten sich immer mehr Möglichkeiten der öffentlichen professionellen und semiprofessionellen Präsentation von Folklore auf den Konzertbühnen in den Städten und Dörfern, auf Festivals und Kulturveranstaltungen und innerhalb der Massenmedien. Die Institutionalisierung der folkloristischen Musikausbildung auf professionellem Niveau war Teil der von Staat und Partei angestrebten Kulturpolitik.[957] Daher griffen zeitlich aufeinander eingetaktet alle Institutionen für Volksmusik wie kleine Rädchen ineinander: Musikschulen, Hochschulen, Ensembles, Konzertdirektionen, Präsentationsmöglichkeiten für die Teilnehmenden und für die breite Öffentlichkeit usw.

Am 2.10.1967 wurde die Mittelschule für Volksmusik in Kotel eröffnet, die seit 1983 den Namen „Filip Kutev“ trägt.[958] Die Aufnahme erfolgt(e) durch eine Eignungsprüfung im angestrebten Hauptfach, also auf einem Volksinstrument oder in Gesang. Während der fünfjährigen Ausbildung bekommen die Schüler eine umfassende Musikausbildung mit Schwerpunkt Folklore. Neben dem Hauptfach zählen zu den Pflichtfächern bulgarische Trommel [tăpan], Klavier, Kammermusik, Chorgesang, Schauspiel, Dirigieren, Musiktheorie (Notenkunde, Tonsatz, Harmonielehre), Geschichte der Musik, Theorie der Volksmusik.[959]

1971 wurde die zweite Mittelschule für Volksmusik in Široka lăka eröffnet. Das Staats- und Parteioberhaupt Todor Živkov selbst hielt die Eröffnungsrede.[960]

Es handelt sich bei diesen Schulen bereits um professionelle Ausbildungsstätten. Der Abschluss an einer solchen Mittelschule reicht prinzipiell aus, um innerhalb der professionellen Volksmusikszene arbeiten zu können. Das Ziel dieser Schulen ist es, die Jugendlichen auf eine berufliche Laufbahn als Volksmusiker und -lehrer vorzubereiten. Wer neben der Arbeit als Musiker auch unterrichten will, dem steht nach erfolgreichem Abschluss der Musikschule der Weg zur Musikhochschule offen.

Zusätzlich zu den staatlich geförderten Musikschulen, sind nach der demokratischen Wende (1989) auch private Zentren und Schulen für Volksmusik und Tänze gegründet worden. Die Initiatoren sind häufig namhafte professionelle

957 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 346.

958 Heute: Nationale Schule für Folklorekunst „Philip Kutev“. Vgl. Vladimirov – 1974. Vladimirov war der erste Direktor der Musikschule in Kotel. Er setzte sich für die Kombination der „authentischen“ und „klassischen“, der oralen und verschriftlichten Unterrichtsmethoden in seiner Schule ein.

959 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 347.

960 T. I. Živkov – 1979, S. 5f. Siehe Kap. 4.2.1 Instrumentalisierung der Wissenschaft als Authentizitätshüter.

Volksmusiker aus der sozialistischen Phase, die meist auf Grund ihres Alters der Musikpraxis den Rücken gekehrt haben und sich auf das Unterrichten der jüngeren Generationen konzentrieren.

Musikhochschulen

Bis heute gilt die auf Folklore und Pädagogik spezialisierte Musikhochschule in Plovdiv „Akademija za muzikalno, tancovo i izobrazitelno izkustvo [Akademie für Musik-, Tanz- und Darstellende Kunst]“ (AMTII) als das renommierteste Ausbildungszentrum für Volksmusiker und Pädagogen. 1964 wurde die Musikpädagogische Hochschule in Plovdiv, vorerst als Ableger der Musikakademie in Sofia, gegründet. 1972 wurde sie zu einer selbständigen Hochschule, an der die Ausbildung und Abschlüsse in Musikfolklore mit verschiedenen Spezialrichtungen (z.B. ab 1974 in „Bulgarischer Volkschoreographie“) angeboten wurden.[961]

Gegenwärtig bieten fünf weitere Universitäten Musikpädagogik in Zusammenhang mit Volksmusik als Studium an: Sofia, Blagoevgrad, Veliko Tărnovo, Šumen und Plovdiv. In Sofia existiert die Schule für Choreographie und traditionellen Tanz.

7.3.2 Lehrer und Unterrichtsmethoden für Folklore

Die ersten Lehrer an den Musikschulen und ebenso an der Hochschule in Plovdiv waren „authentische Musiker“, die nun in die Rolle von Lehrern für „authentische Folklore“ hineinwachsen sollen. Filip Kutev nannte sie liebevoll „Professoren“. Sie waren tatsächlich singende und spielende Bauern aus diversen Dörfern, die keine musikalische Ausbildung hatten und keine Noten lesen konnten, aber als Musikpädagogen von Staat verbeamtet wurden. Sie galten als „Bewahrer der Tradition“, als Eingeweihte in die „Geheimnisse des Sinns, der Werte und der Codes der vormodernen Musikfolklore“. Sie stellten die stilistischen Modelle und das Repertoire zur Verfügung und kontrollierten den Prozess der Aneignung, indem sie das Richtige und Falsche bestimmten. Sie gaben „ihren Rat, wie man nach den Normen der authentischen musikfolkloristischen Kunst (vormodern, dörflich) singt, spielt und tanzt.“[962] Da sie ohne jegliche pädagogische Vorkenntnisse, ohne methodologisches Konzept, ohne Unterrichtsmaterialien und ohne Erfahrung eine machtvolle Schlüsselposition in der Ausbildung von Musikern bekamen, wurde der Wille, durch die orale Form der Weitergabe einen bestimmten folkloristischen Stil zu erhalten, mitunter von unsinnigen manipulativen Strategien begleitet. Die musizierenden Bauern konnten als engagierte Musiklehrer ungeahnte Konstrukte von scheinbarer „Authentizität“ entwickeln, da sie selbst

961 http://www.artacademyplovdiv.com, Letzter Zugriff: 28.10.2012.

962 Pejčeva – 2008, S. 351.

bereits in einer modernisierten Welt mit Konzertpodien und Festivals lebten, sich selbst und ihre musikalischen Gedanken aber als unumstritten „authentisch“ betrachteten. Die das Ansehen und den Wert regulierenden traditionellen Verhaltensweisen zwischen den Generationen wurden durch die Distanz zwischen Lehrer und Schüler innerhalb der Bildungseinrichtungen verändert.[963] Einerseits sollten die Lehrer und ihre Schüler „Authentisches“ bewahren und andererseits dieses an die normativen Wertekriterien der modernen sozialistischen Gesellschaft anpassen.

Diesen „authentischen“ Lehrern wurden die klassischen ausgebildeten Musikpädagogen an die Seite gestellt, welche die Schüler in den Pflichtfächern unterrichten, nämlich Musiktheorie, Tonsatz, Gehörbildung, Notensingen, Harmonie, Polyphonie, Klavier, Musikgeschichte, Korrepetition, Dirigieren, Szenischer Unterricht, Choreographie, Ensembleunterricht und Chorsingen.[964]

Allmählich wurde die Generation der „authentischen“ Lehrer von akademisch ausgebildeten Musikern und Pädagogen abgelöst. Die zweite Generation von Lehrern, die zwar selbst noch bei den „authentischen Musikern“ in diesen Schulen ausgebildet wurde, aber ebenso ein musiktheoretisches und pädagogisches Unterrichtsprogramm absolviert hatte, kombinierte die traditionelle mit der abendländischen Unterrichtsmethode. Diese Lehrer waren notenkundig und hatten eine pädagogische und eine umfassende musikalische Ausbildung erhalten. Sie hatten sich ausführlich mit den Problemen des Erlernens der „richtigen“ Atemtechnik, der Klangerzeugung innerhalb der volkstümlichen und klassischen Vokaltechniken, mit den Klangfärbungen eines Chores oder eines Ensembles, einschließlich chorischem Atmen, Bühnenpräsenz und Techniken des Einsingens beschäftigt. Sie hatten sich ein Repertoire von Liedern verschiedener Regionen und Stile erarbeitet, ebenso ein Repertoire an Übungen und Übungstechniken, um den Stimmapparat zu „erwärmen“ und zu beherrschen, und sie legten großen Wert auf eine saubere Intonation, die dem temperierten Klavier angepasst ist; und natürlich wurde auch die Unterwerfung individueller Expressivität zugunsten des durch den Dirigenten gelenkten Zusammenklangs gefordert.

Der Lehrer nahm nun unmissverständlich die Rolle des Vorgesetzten ein. Der Schüler musste sich ihm und seinen Wünschen und Anschauungen anpassen. Methodologisch besteht die Ausbildung aus Unterricht und Probenarbeit, einzeln und in Gruppen. Diese Bedingungen unter denen Gelernt wird, sind vollkommen anders, als die Lernweise im „authentischen“ Kontext.

Bis heute geht es im Unterricht um die bewusste Beherrschung und Koordination des Stimm- und Bewegungsapparates.[965] Gewohnheiten werden antrainiert,

963 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 353.

964 Siehe Kap. 3.2.1 Zentralisierte Ausbildung an der „Theoretischen Fakultät“.

965 Es geht um die Stellung des Kehlkopfes, Zunge und Mund, um die Benutzung der körpereigenen Resonatoren und um Atemtechniken. Aber auch um Bühnenpräsenz und Ausstrahlung durch gespielte oder gefühlte Emotionalität. Ins Zentrum rückt die Koordination zwischen technischer

um die Aufregung beim szenischen Vortrag durch professionelle Routine zu beherrschen. Musik wird als „Repertoire“ angesammelt. Hierbei müssen alle Regionen Bulgariens abgedeckt werden, auch wenn Lehrer und Schüler bemüht sind, entsprechend stimmlicher Eigenschaften einen regionalen Schwerpunkt zu setzen. Es gibt ein Pflichtrepertoire an Volksmusik, das im Lehrprogramm festgelegt ist und von allen Schülern als Basiswissen abverlangt wird.

Die hier ausgearbeiteten ästhetischen Ansichten über die „Schönheit“ einer Musik oder ihrer Interpretation werden zu normativen Schablonen, die bestimmen, welche musikalische Interpretation als „schön“ bzw. als „hässlich“ zu bezeichnen ist. Es wird von „vokalen Defekten“ gesprochen, die sich äußern in: schreiendem, forciertem, nasalen oder müdem Singen, dem Fehlen von erschaffender Vorstellungskraft und Emotionalität, fehlender Beherrschung der Ornamentik, Ungenauigkeiten bei der technischen Ausführung, zu kurzen oder falsch verteilten Atemphrasen, unausgeglichener Tonerzeugung, ungenauer Diktion oder ungenauer Intonation.[966]

Als ständiger Begleiter des Unterrichts hat sich das Klavier durchgesetzt. Das ist natürlich im „Authentizitätskontext“ sehr widersprüchlich und bedenklich, da ein wesentliches Merkmal „authentischer Musik“ in der Vielfalt ihrer nicht temperierten Intonationen liegt. Die Schüler haben jedoch gar keine andere Möglichkeit, als die klavierbestimmte Version einer Melodie als normative Verpflichtung zu akzeptieren.

> *„In der vormodernen Folkloremusik gibt es weder einen Begriff noch eine Vorstellung für falsches Singen, weil … simpel ein allgemeingültiges Muster, ein Maß zur Anpassung, fehlt, welches genaue und absolut verpflichtende Parameter vorgibt. Gerade das temperierte Muster (verkörpert durch das Klavier), welches in den beim Unterricht in Volksgesang als Pflicht, Vorbild und ultimativ anerkanntes Prinzip angewandt wird, reintegriert den folkloristischen Gesang, aber gleichzeitig ist es eine Waffe gegen ihn.“*[967]

Nicht nur das Klavier, sondern viele weitere standardisierte stereotype Unterrichtsmethoden sind aus der Unterrichtspraxis für klassische Musik kopiert. Das betrifft sowohl musikalische als auch szenische und gestische Ausdrucksformen.

Die Probenarbeit mit einem Dirigenten oder künstlerischen Leiter und einem Korrepetitor gilt als bewährter Weg zur Beherrschung von „Folklore“. Die Unterrichtsmethodik basiert auf einem ausgearbeiteten Jahres- bzw. Studienplan, in dem in verschiedenen Semestern die verschiedenen Regionen abgehandelt werden. Jede einzelne Probe wird klassisch strukturiert: gemeinsames Einsingen,

---

Geschicklichkeit und der aktiven Steuerung der gedanklichen und emotionalen Prozesse. Vgl. B. Petrov – 1957 und Prašanov – 1983.

966 Vgl. Kušleva – 1996, S. 35, Kaludova-Stanilova – 2002 und Pejčeva – 2008, S. 361.

967 Pejčeva – 2008, S. 356.

Erlernen von neuen Liedern, Registerproben, Verfestigen eines bekannten Repertoires, Arbeit an der Diktion und Nuancierung. Eventuell können die Ausführenden auch – als fakultative Ergänzung – mit den historischen, ästhetischen, biographischen, sozialen oder rituellen Kontexten des neuen Liedes vertraut gemacht werden. Darauf folgt die Generalprobe und „die Wiederbelebung“ des Liedes durch dessen Aufführung.[968]

Resultate

Bereits die dritte Generation musikfolkloristischer Pädagogen hat die traditionelle und orale Weitergabe musikfolkloristischer Kenntnisse auf ihrem Ausbildungsweg nicht mehr erfahren können. Der methodologische Schwerpunkt der Ausbildung liegt innerhalb der schriftlich dominierten Unterrichtspraxis. Die Unterrichts- und Probenarbeit ist ausschließlich rational strukturiert. Im Grunde handelt es sich hier um eine formale Segmentierung von Elementen und Etappen des folkloristischen Musizierens zu Gunsten einer „pädagogisch“ genannten abstrakten Neustruktur. Die Auswahl an segmentierten Details wird als Information behandelt, die während der Ausbildung nicht nur als Wissen in das Gedächtnis aufgenommen, sondern durch den ganzen Körper verinnerlicht werden soll. Sie führt zur Professionalisierung von Folklore als Kunst einschließlich der Erschaffung eines folkloristischen „Belcanto-Stils“,[969] der sich in der virtuosen technischen Beherrschung des Körpers bzw. der Stimme oder des Instrumentes und des Geistes einschließlich seiner Ausdrucksmittel während des Musizierens ausdrückt.

Diese Methode der Vermittlung von Volksmusik steht eindeutig im Widerspruch zum integralen und funktionalen Konzept „musikalischer Authentizität“. Der Widerspruch hat seine Wurzeln im ideologischen Blickwinkel auf Folklore, Volksmusik und Volksschaffen. Es ist ein Konflikt, der jedem professionellen Volksmusiker und -lehrer bewusst ist und dazu führt, dass die Debatten über die Organisation und Effektivität der volksmusikalischen Ausbildung und über die Möglichkeiten der Kombination oraler und schriftlicher Methoden zur Weitergabe musikalischer Praxis weiterhin geführt werden.[970] Mehr noch, der Widerspruch spiegelt sich in der professionellen und in der privaten Weise des Musizierens einzelner Musiker wider.

> Empirisches Beispiel aus Dobralăk[971]: Marin Nikolov ist der Sohn des schon verstorbenen wunderbaren Sängers Baj Vasil Čišmidžijata [der Wassermann]. Dieser war für die Wasserspeicher zuständig. Immer wenn seine Lieder durch das ganze Dorf schallten – und das passierte häufig, wussten die Leute, dass ihr Wassermann

968 Vgl. Bukoreštliev – 1971, S. 56-71 und Pejčeva – 2008, S. 357f.
969 Pejčeva – 2008, S. 363.
970 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 360.
971 Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk.

> betrunken war und es sicherlich nicht mehr schaffen wird, die Speicher aufzudrehen, so dass sie am nächsten Tag ohne Wasser auskommen müssen. Sein Sohn hat als Akkordeonist zusammen mit anderen professionellen Volksmusikern das „Orchester Marica“ gegründet. Sie kommen recht häufig mit dem Orchester nach Dobralăk um in Absprache mit dem Bürgermeister in der Kneipe oder auf dem Vorplatz für die Dorfbevölkerung zu spielen. Sie spielen viele Stunden ohne Pause, das Publikum tanzt und steckt ihnen Geld zu.[972]
>
> Am nächsten Tag macht Marin jedoch sein eigenes „authentisches“ Fest mit seiner Familie und den vielen Freunden aus dem Dorf. Anwesend sind im Grunde dieselben Leute wie am Vortag. Sie gehen auf einen der Berge, breiten ihre Decken aus, essen, trinken und singen, tanzen und spielen – ohne Mikrophone und ohne Probe. Marin lässt sich und sein Akkordeon gern von den alten Frauen führen, er versucht mit der Flöte des Schäfers eine gemeinsame Tonart zu finden, um gemeinsam spielen zu können, und wenn das nicht funktionieren will, dann singt er einfach mit. Seine Stimme, die man beim Orchester Rodopi so gut wie nie zu hören bekommt, klingt dann genau so überzeugend schön und betrunken, wie die seines Vaters.[973]

Die Ausbildung an diesen Schulen befähigt die jungen Musiker vor allem zur Arbeitssuche in professionellen Ensembles für bearbeitete, modernisierte und transformierte Folklore. Durch deren weitere Ausbildung an der Hochschule und deren Rücklauf als Lehrer in die Musikpraxis ist die Transformationsspirale von „authentischer Musik“ zu „populärer Volksmusik“ vorgezeichnet.[974]

> *„Man kann sagen, dass das Auftauchen von Lehrern für Folkloremusik aus der musikalischen Praxis geboren wird, zusammen mit ihr verwandeln sich die Lehrer später in eine maßgebende und orientierende Kraft, welche lenkt und konkrete Auswirkungen auf das reale Musikleben hat.“*[975]

Diese Lehrer haben eine hohe spezifische Kompetenz und formatierende Kräfte. Sie beeinflussen die Musikästhetik. Sie haben durch ihre Arbeit mit Solisten, Volkschören und Ensembles Einfluss auf die Entwicklung von Genres und auf die Akzeptanz von bearbeiteter Folklore im Repertoire der professionellen Formationen und der Laienkollektive. Sie wählen die Musiker aus, die sie ausbilden wollen, stellen sie zu Ensembles zusammen und formen neue stilistische Merkmale.[976]

---

972 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“.

973 Feldforschung, Dobralăk, 13./14. August 2005.

974 Vgl. Botušarov – 2002, S. 48.

975 Pejčeva – 2008, S. 350.

976 Beispielsweise wurden und werden vor allem Volksgesang und die Volksinstrumente: Dudelsack, Kaval, Gădulka, Tambura und Tăpan (Trommel) unterrichtet. Die „einfacheren“ Instrumente werden ausgespart wie z. B. Schäferflöte, Duduk, Okarina, Doppelflöte, Zurna, Dajre,

Dadurch, dass die meisten professionellen Volksmusiker ihr eigenkulturelles Bezugssystem erweitern, indem sie populäre stilistische Merkmale anderer Gattungen und Entwicklungsstränge (z.B. aus Pop, Rock, Jazz, Klassik, Volks- oder Kunstmusik anderer Ethnien usw.) in ihre Musik einarbeiten, erwerben sie zusätzliche Kompetenzen.

> *„Viele Musiker sind heute in mehreren Ausdrucksstilen kompetent geworden und pflegen somit bereits eine musikalische Mehrsprachigkeit.“*[977]

Diese „Mehrsprachigkeit“ der Musiker bezeichnet ein graduelles Sowohl-als-Auch, das sich nicht nur zwischen verschiedenen Gattungen bewegt, sondern auch in Bezug auf den Vollzug „authentischer Musik“ keine prinzipielle Entweder-Oder-Entscheidung erforderlich macht. Obwohl die ausgebildeten Volksmusiker ihre Musik im funktionalen Rahmen der Bühnen und Medien entfalten, haben sie die Kraft, Volksmusik transformativ wiederzubeleben und sie dadurch zu erhalten. Sie vermögen es, alternative Realitätsvorstellungen (zwischen „authentischer Folklore“ und Markt) innerhalb ihres musikalischen Handelns wahr werden zu lassen.

7.4 Laienkollektive als Lebenselixier für „Authentizität“

Die Kontexte der „authentischen Musikpraxis“ haben sich durch die Anpassung von Tradition an die gesellschaftlichen Bedingungen verändert. „Authentische Musik“ ist nur noch selten im traditionellen Alltags- und Festtagszyklus der Menschen verortet. Sie hat jedoch ihren festen Platz in der Freizeitgestaltung gefunden, was natürlich ihre „Authentizität“ fraglich erscheinen lässt. Die Infrastruktur für die Freizeitgestaltung bieten jene Institutionen, in denen sich die Menschen treffen können, um gemeinsam zu musizieren. Das sind vornehmlich die dörflichen und kleinstädtischen Kulturhäuser [čitališta], denen „Laienkollektive für authentische Folklore“ angegliedert sind.[978]

> *„Die Kulturhäuser und die Familien bewahren und übertragen, indem sie auf einzigartige Weise das vergangene musikfolkloristische Erbe, durch die Zeit hindurch, in den Realitäten der neuen Epochen neu ordnen.“*[979]

Während der sozialistischen Ära tauchte der Begriff „Authentizität“ im Titel von Laienkollektiven auf. Damals sollten durch die Organisation der Traditionsträger in „Kollektiven für authentische Folklore“ die Traditionen den Anforderungen der

---

Tarambuka, Glocken usw., obwohl sie als wesentliche Bestandteile der bulgarischen Volksmusik gelten.

977 Baumann – 2006, S. 135.

978 Siehe Kap. 2 Authentizität als Kultur der Traditionsträger, Kap. 4.2.7 Kulturtechnische Transformationen und Kap. 4.3.1 Authentizität ohne hierarchische Kontrolle (3. Phase, ab 1989).

979 Pejčeva – 2008, S. 120.

neuen Zeit angepasst werden. Dies geschah, indem die Traditionsträger, die nicht vollkommen auf ihre alten Traditionen verzichten wollten, motiviert wurden, Alltags- und Festtagsbräuche szenisch aufzuführen. Für die Anpassung der in der Realität verpönten Rituale bekamen die Akteure innerhalb der neuen Kontexte organisatorische, finanzielle und vor allem ideologische Unterstützung. In diesen Laienkunstverbänden blieben die Formen der unprofessionellen Musikproduktion erhalten. Doch der Umgang der Traditionsträger mit Folklore wurde den neuen Bedürfnissen angepasst. „Authentische Volkstradition“ wurde umgewandelt in repräsentable „Volkskunst“. Nicht selten glich dieser aktive Prozess dem Sieben und der Umkontextualisierung von „Authentizität“, denn:

> *„Das volksdemokratische Regime schafft eine neue Lebensart, die die alten, überlebten Formen rasch beseitigt.“*[980]

Das Netz der organisierten „Laienkollektive für authentische Folklore“ wurde sehr schnell und generationsübergreifend über das ganze Land gespannt.[981] Bereits 1950 existierten 3.500 Laiengruppen, die an die dörflichen und städtischen Kulturhäuser, an landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaften, Fabriken, Gewerkschaften, Schulen und diversen anderen Institutionen angebunden waren.[982] 1954 wurde auf Regierungsebene eine separate Abteilung für „Künstlerisches Laienschaffen“ gebildet, die die Aktivitäten der Amateurgruppen kontrollierte und lenkte.[983] Bis in die kleinsten Dörfer reichte das Netzwerk von Kontrollorganen, die darauf achteten, dass die Vorgaben des staatlichen Programms für „künstlerisches Laienschaffen“ [hudožestvena samodejnost] eingehalten wurden. Die Laienkollektive wurden meist von einem Genossen organisiert, der die Tätigkeit der Gruppe vor den Kontrollorganen abzurechnen hatte und auf die politisch korrekte Einbettung jeglicher Art von Äußerungen in die gewünschte ideologische Richtung acht gab.[984]

---

980 Koev & Vakarelski – 1959, S. 7f.

981 Innerhalb der bulgarischen Musikwissenschaft gilt es als allgemein bekannt, dass diese „Laiengruppen für authentische Folklore“ während der sozialistischen Phase entstanden sind. Eine von mir zufällig in einem Antiquariat in Plovdiv gefundene Fotographie von 1914, auf der eine Gesangsgruppe, die sich wie zu einer „authentischen“ Hochzeit gekleidet hat, abgebildet ist, spricht dafür, dass das Phänomen der Laiengruppen für Folklore für die Zeit vor 1944 noch weitreichender Forschung bedarf.

982 Vgl. Buchanan – 2001, S. 579f.

983 Später wurden diese Aufgaben vom „Komitee für Kunst und Kultur“ übernommen. Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

984 Siehe Kap. 2.2.1 Traditionsträger / Informanten, Ivanka Dimitrova.

Kunst aus „Als ob“-Traditionen

Die durch den Staat zur „Kunst“ erklärten Traditionen, sollten in organisierter Bühnenform in einen „Als ob“-Modus umgewandelt werden.[985] Das Aufführen von Volksbräuchen und Liedern bedeutete gleichsam, sie aus dem eigentlichen Kontext herauszuheben, sie zu theatralisieren und in sehr verkürzter Form darzustellen, nicht zu verkörpern. Häufig wird diese Form der Transformation von Folklore und ihre Anpassung an die Existenzbedingungen der sich veränderten Lebenswelt als „zweites Dasein“ beschrieben.[986] Es wurde eine Vorzeigewelt der Vergangenheit erschaffen. Die Vergangenheit sollte durch den „sozialistischen Realismus“ überwunden werden. Die Funktion von Volksmusik änderte sich, denn sie wurde nun mit historischer Optik zur musealen Kunstform. Für die Performance von Volkstradition wurde innerhalb der Kulturhäuser und Festivals ein neuer separater Raum mit musealen Eigenschaften institutionalisiert – die Bühne. Die Konsequenzen aus der sozialistischen Ideologie bestanden darin, dass letztlich die Verbindung der Folklore zur alltäglichen Lebenswirklichkeit auf großen Strecken unterbrochen, in jedem Fall aber minimalisiert wurde. Folklore wurde zur Freizeitbeschäftigung. Der rituelle Vollzug von Tradition verlor einen Großteil seiner Selbstverständlichkeit.

Motivationsfaktoren für Folklore

Bis heute benutzen viele Laiengruppen den Begriff der „Authentizität“ in ihrem Namen. Dass die Laien in diesen Gruppen gleichzeitig auch Traditionsträger sind, erklärt ihre nachhaltige Bedeutung als Bewahrer von „Authentizität“. Die Traditionsträger haben durch diese Organisationsform die Last des Widerspruches zu tragen. Einerseits sollen sie als institutionalisiertes Kollektiv „authentische Folklore“ vorführen. Andererseits sollen sie als definierte soziale Gruppe der Traditionsträger die musikwissenschaftlich definierte „Authentizität“ bewahren. Der Begriff der „Authentizität“ verbindet daher für die Traditionsträger ihre primären folkloristischen Traditionen mit der institutionellen Verankerung von Folklore als Volkskunst. Sie können hier nur als multiple Persönlichkeiten, deren Authentizitätskriterien permanent wechseln können, agieren.[987] Die in den Laiengruppen Musizierenden fühlen sich selbst als Bewahrer und Erben der „authentischen Tradition“. In Kombination mit den Kompetenzen, die sie aus der vererbten Erinnerung an die („authentische“) Vergangenheit besitzen, gilt dieses emotional aufgeladene Gefühl als Lebenselixier für die „Authentizität“ ihrer Laienkunst. Unabhängig von der Intensität ihres Glaubens an die traditionellen Praktiken

985 Vgl. Kaden – 1993, S. 19-36.
986 Vgl. Wiora – 1959, S. 9.
987 Siehe Kap. 2.1 Primärebene: Kriterien der Traditionsträger für Authentizität.

verfügen sie über ein Wissen um deren Existenz. Mehr noch, denn sie sind bereit, sich mit diesem Wissen auseinanderzusetzen und es praktisch an die folgenden Generationen weiterzugeben. Hierzu versammeln sich die Traditionsträger, bündeln ihre Interessen und agieren als Kollektive.

Trotz der Entfremdung von den eigentlichen rituellen Kontexten kann die Existenz von „Laienkollektiven für authentische Folklore“ positiv betrachtet werden. Es entstanden neuartige Motivationen zum Musizieren und zur Auseinandersetzung mit Volkstradition. Die Voraussetzungen und Interessen ebenso wie die emotionale Verstrickung der unterschiedlichen Generationen sind hierbei selbstverständlich verschieden. Die vielen individuellen Motivationen lassen sich nur schwer zusammenfassen. Sicherlich spielen Parameter wie etwa nostalgisches Denken, musikalische Faszination, Geselligkeit, Reisen, Gruppenaktivitäten und Freizeitbeschäftigung eine Rolle. Ebenso wichtig sind die Kontakte und die Interaktionsmöglichkeiten innerhalb der Gruppe und die weiteren Interaktionen, die durch Begegnungen mit aus anderen Orten stammenden Gleichgesinnten entstehen. Auch die Möglichkeiten zur Selbstdarstellung vor einem Publikum einschließlich der Belohnung für diesen Einsatz durch autorisierte Persönlichkeiten und Institutionen sind bedeutsam. Idealistische Motive, die auf den Erhalt von Tradition verweisen, sind häufig auf eine besondere Form des Patriotismus zurück zu führen, der sich in praktiziertem Traditionalismus ausdrückt.

Seit den 1960er Jahren durften die „Kollektive für authentische Folklore“ an Musizierwettsteiten und Folklorefestivals teilnehmen.[988] Diese staatlich finanzierten Kollektivreisen waren ein Höhepunkt im Lebensalltag der Laien und sehr begehrt, sodass die Arbeit der Laiengruppen sich auf die Anpassung ihrer Folklore an derartige Vorführungen konzentrierte. Der Kontakt und die Kommunikation zwischen den Kollektiven wurden über die lokalen Grenzen hinweg gefördert. Es ist sehr bezeichnend, dass sich nach der Wende 1989, trotz des Zusammenbruchs der die Laienkollektive lenkenden Institutionen und ihres Netzwerks, sehr schnell neu Wege eröffneten, um die Arbeit der Laienkollektive zu reorganisieren und fortzusetzen. Zu Beginn der Wende entstand im Bereich der sozialistisch geförderten Kollektive für Folklore ein Organisations- und Finanzierungsdefizit. Die Armut der Traditionsträger und der Wegfall der Struktur zur Förderung von Laienkollektiven hatten zur Folge, dass diese sich größtenteils auflösten. Viele dieser Gruppen haben sich jedoch recht schnell, nachdem man sich an die neue gesellschaftliche Situation und die neuen Lebensumstände gewöhnt hatte, erneut formiert. Die Interessenten konnten nun in Eigeninitiative ihre Kulturhäuser bewirtschaften und sich dort zum gemeinsamen Singen und Tanzen treffen.

Bis 1993 hatten sich bereits 4300 Kulturhäuser [čitališta] reorganisiert. In diesen zwei Jahren wurden durch die Kollektive für Laienkunst 25.084 Aufführungen

988 Siehe 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals.

gestaltet. Die meisten dieser Präsentationen waren musikalischen Charakters und von Gruppen für „authentische Folklore“.[989] Wissenschaftler und professionelle Volksmusiker werden weiterhin als „Spezialisten“ eingeladen, um die Arbeit der Laienformationen beratend zu unterstützen.

Lokale Verankerung im Dorf

Das Mitwirken der Traditionsträger in „Laienkollektiven für authentische Folklore“ war immer eine lokale Angelegenheit. Die Mitwirkenden bleiben weiterhin in den sozialen Strukturen ihres Dorfes verankert. Die Wurzeln ihres Tuns basieren auf gemeinsamen Vorstellungen über die Vergangenheit, die Tradition und die traditionellen Werte, die über Erinnerungen der älteren Generationen und über den Informationsstrom zu den folgenden Generationen rekonstruiert werden. Sie erleben und tauschen nicht nur Information und Wissen über das „authentisch“ Genannte aus. Die Besonderheit liegt in der Identifikation mit den Ahnen als den Trägern von „Authentizität“. Obwohl sie sich als Mitglied eines Laienkollektivs, das „authentische Folklore“ in eine szenische Form transformiert, dieser Gruppe und deren Zielen – wie z. B. Auftritte und Teilnahmen an Festivals – verpflichtet fühlen, sind sie gleichzeitig die Erben ihrer Dorfgemeinschaft. Sie sind fast immer an diesem konkreten Ort geboren und dadurch in diverse Verwandtschaftsverhältnisse verstrickt. Ihre Teilnahme im Laienkollektiv ist eine höchst emotionale Angelegenheit. Sehr häufig ist das lokal definierte „authentische Volksliederbe“ im kollektiven Gedächtnis durch dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit gekennzeichnet. Grundvoraussetzungen dabei sind sowohl der Zugang zum folkloristischen Erbe der Ahnen als auch der Wille zu dessen Wiederbelebung.

Selbst wenn die Traditionsträger den Lebensort wechseln, z. B. in die Stadt ziehen, bleibt die Verbindung zum Dorf der Verwandten und Ahnen, zu den Wurzeln und zur Gemeinschaft erhalten. Häufig kommt es sogar vor, das sich auf Grund des Zusammengehörigkeitsgefühls eine Dorfgemeinschaft im urbanen Raum reproduziert, indem ein personales Netzwerk, das durch Hilfeleistungen und Gefälligkeiten, aber auch durch gemeinsame Aktionen, wie z. B. traditionelle Feierlichkeiten, gekennzeichnet ist.[990]

Da die Laienkollektive sich programmatisch auf die „authentische Tradition“ ihres Ortes berufen, gelten sie trotz der kontextbedingten Transformationen als Bewahrer der „Authentizität“ bulgarischer Musiken.

989 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 122.

990 Vgl. Bokova – 1998, S. 8. Siehe auch Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“.

„Authentizität“ als Quelle

Die Veränderungen der „authentischen Musik“ durch die Laienkollektive hängt zu einem großen Teil davon ab, welche Quellen für die Weitergabe benutzt werden. Diese müssen nicht nur zur Verfügung stehen, sondern es bedarf zudem des bewussten Willens, sich diesen „authentischen Quellen“ zuzuwenden. Ebenso gut könnten die Laienkollektive auch „nationale Volksmusik“, „Alte Stadtlieder“ oder Schlager singen, was sie im Übrigen neben der Beschäftigung mit dem „authentischen“ Material auch gerne und häufig tun. Der Weg der Aneignung von „authentischen Quellen“ ist, verglichen mit den allseits bekannten und standardisierten „nationalen Volksliedern“ und den urbanen Schlagern, weitaus komplizierter. Hier gibt es auf Grund der Variabilität in den musikalischen und rituellen Überlieferungen nur ein bedingtes und immer wieder auszudiskutierendes „Richtig“ oder „Falsch“. Ins Zentrum der Bewertung rückt das Vertrauen auf die zuverlässige orale Weitergabe von „Authentischem“ durch einzelne Traditionsträger bzw. durch das Gedächtnis an sie. Dabei sind musikexterne Kriterien wie das Ansehen des Traditionsträgers, sein Charakter, seine Hilfsbereitschaft, seine Kommunikations- und Organisationsfähigkeiten im Grunde ebenso wichtig wie seine Art zu Singen oder über die Kontexte zu berichten. Häufig kommt es hier bereits durch die mehrdimensionale Identität der Traditionsträger dazu, dass deren eigene Lebenserfahrungen mit Musik und Ritualen nicht den wissenschaftlichen Kriterien für das „musikalisch Authentische“ entsprechen.[991] So lernen beispielsweise einige Laienkollektive ihre Lieder von den alten Traditionsträgern der Dörfer und lassen sich alle noch bekannten Varianten vorsingen und alle möglichen Kontexte erzählen. Wenn jedoch zum Schluss der die Gruppe begleitende Akkordeonist das Lied anstimmt, ist er derjenige, der spielend und häufig auch singend die „endgültige Variante“ prägt.[992]

Als Kollektiv sind die Musizierenden gezwungen, sich für eine Variante zu entscheiden, sie als „die richtige“ (die „authentische“ Variante) zu kanonisieren, um sie gemeinsam – chorisch, als Gruppe – aufführen zu können. Bei ihrer Auswahl versuchen sie die wissenschaftlichen Kriterien zu beachten, soweit diese ihnen bekannt sind, denn ihre Motivation wird durch die Aufführungsmöglichkeiten beeinflusst und somit häufig durch die musikethnologischen Jurys reglementiert.[993]

Obwohl sich die Traditionsträger im Laienkollektiv als homogene Gruppe präsentieren, ist bei der Beobachtung ihrer Zusammenkünfte häufig eine hierarchische Struktur zu erkennen. Sie kann als vorbildlich bezeichnet werden, wenn

991 Siehe Kap. 2.1 Primärebene: Kriterien der Traditonsträger für Authentizität.

992 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Gäste aus dem Nachbardorf Javrovo.

993 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals, Reglementierte Authentizität im Săbor.

die Information über „Authentisches“ durch Traditionsträger in Form von verbalen Äußerungen und musikalischen Anleitungen übertragen werden.

Ob ihre Aufgaben gemeinsam, als Kollektiv oder geprägt durch Vorgesetztenstrukturen angegangen werden, ist von Laiengruppe zu Laiengruppe verschieden. Manchmal wird diese Entscheidung auch nicht den Gruppen selbst überlassen, sondern sie bekommen einen Lehrer oder Leiter zugeteilt, der entweder selbst die Organisation und Leitung übernimmt oder Musikpädagogen und professionelle Instrumentalisten einkauft, die mit dem jeweiligen Laienkollektiv arbeiten. In diesem Fall ist die Weitergabe von „authentischer Musik“ von der Arbeitsweise, der persönlichen Offenheit und Lernbereitschaft, doch vor allem von dem Verständnis für „Authentizität“ dieses Pädagogen abhängig.

Während des Prozesses der Weitergabe von Musikfolklore durch die Traditionsträger und während der Probenarbeit der Laienkollektive tauchen Aufzeichnungen und sogar Publikationen auf. [994] Sie ersetzen in der nächsten Phase der Reproduktion von „Authentischem“ zu einem Großteil die Oralität der Weitergabe. Durch die Verschriftlichung von Volksmusik, die Auswahl der Traditionsträger, die ihr Wissen an das Laienkollektiv weitergeben dürfen und durch die jeweiligen Einstellungen zu den Liedern und Traditionen befindet sich das Liedmaterial in einem ständigen Auswahlverfahren. Es ist ein Prozess der Aussiebens und auch des Verschwindens von verschiedenen Liedern, Texten, Melodien und sogar ganzer Gattungen aus dem „authentischen Repertoire“ festzustellen.

Die szenische Aufführung von Ritualen erfordert von den Laienkollektiven noch weitere Abstraktionsfähigkeiten, denn sie müssen das Ritual theatralisieren und dramaturgisch strukturieren. Sie übernehmen die Arbeit von Regisseuren, Schauspielern, Sängern und Tänzern. Auch für das Nähen von Trachten und für Bühnenbilder wurden zu sozialistischen Zeiten Gelder bewilligt. Diese Trachten werden auch heute noch gerne von den Laienkollektiven benutzt. Es handelt sich hier um standardisierte Kostüme, die alle Mitwirkenden ähnlich aussehen lassen.[995]

Wiederbelebung von Ritualen durch Laienkollektive

Die Kollektive für Quellenfolklore sind zwar vorwiegend mit der Bühne verbunden, aber dennoch tragen und pflegen sie das Folkloreerbe. Ein Wiederbeleben der Bräuche und Lieder, selbst ethnologische Forschungen im Bereich der bulgarischen Volksmusik sind ohne den Einbezug dieser künstlerischen Laienkollektive

994 Meist handelt es sich um kleine Büchlein, welche die Texte der Lieder fixierten und evtl. auch die Kontexte erwähnen. Ein Beispiel hierfür ist das Buch über Dobralăk, welches auch die Texte zahlreicher Lieder enthält. Vgl. Panajotov – o. J. (1994/95). Siehe Kap. 2.2 Lokales Beispiel: Das Dorf Dobralăk.

995 Abb. 51 zum Musikbeispiel: Nr. 18 Buenez [Tanz]: Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol. Aufzeichnung vom Festival in Rožen 2006.

undenkbar. Fast immer verbergen sich hinter dem Aufgeführten doch noch Überreste von Ritualität, Glauben und Erinnerungen an die einstige Praxis.

> Beim Folklorefestival in Rožen im August 2006 konnte ich die Koledari [Weihnachtsboten] erleben, die durch eine „Laiengruppe für authentische Folklore“ aus Jambol dargestellt wurden. Während des anschließend geführten Interviews erzählte mir der Leiter der Gruppe, dass sie das Ritual selbstverständlich auch zu Weihnachten in ihrer Stadt Jambol praktizieren. Sie machen es dann so, wie es traditionell überliefert wurde: Sie bilden mehrere Gruppen von Koledari und ziehen von Haus zu Haus, singen die Weihnachtslieder und tanzen die wilden Tänze der Weihnachtshorde, sprechen die Gebete und den Segen, betrinken sich und werden beschenkt – die ganze Nacht lang, bis zum Sonnenaufgang.[996]

Abb. 51 Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol beim Festival in Rožen

996 Siehe Musikbeispiel: Nr. 19 Molitva [Gebet]: Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol. Aufzeichnung vom Festival in Rožen 2006.

Gegenwärtig liegt gerade bei den Laienkollektiven, die sich meist nicht mehr als Kollektive sondern als Gruppen bezeichnen, die Hoffnung, die Reorganisation von „authentischer Folklore“ voranzutreiben.

> *„Es existiert aber kein besseres Mittel zur Pflege des lokalen und regionalen künstlerisch-darstellerischen Stils als das gut organisierte Quellenfolklorekollektiv, das die Lieder und Tänze seiner Folkloreregion am besten kennt und gefühlvoll vorführt.“*[997]

Durch die veränderten kontextuellen Bedingungen finden vor allem Feierlichkeiten nicht mehr als traditionelle Selbstläufer statt. Sie bedürfen mehrerer engagierter Organisatoren. Die „Laiengruppen für authentische Folklore“ sind prädestiniert für diese Aufgabe. Gerade sie besitzen das kulturelle Organisationspotential für diese neue Ritualität. Sie sind die an die musikalische Praxis gebundenen Speicher, die das Lebenselixier der „Authentizität“ über die Generationen hinweg bewahren können, indem sie es reproduzieren. Die Reproduktion von „Authentizität“ beinhaltet auch die Transformation, die mit den aktuellen Möglichkeiten der Existenz von Ritualen korreliert.[998]

> So treten die Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol ohne Hemmungen mitten im Sommer mit ihrem Ritual auf einem Folklorefestival auf, obwohl der Tradition nach das Singen von Weihnachtsliedern nur während der Weihnachtszeit erlaubt ist. Diese Weihnachtslieder sind nämlich keine erbaulichen Weisen, sondern Beschwörungen. Sie richten sich an die parallel existierende Welt, in der sich auch die Toten und Ahnen befinden. Sie sollen die Menschen schützen und das Böse ins Gute verkehren.[999]

7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals

Săbor, das Wort kommt von „săbiram“ was soviel wie sammeln bzw. versammeln bedeutet. Ein Săbor ist ein Fest, bei dem die Menschen zusammen feiern. Man kann sie als Volksfeste und Musizierwettstreite oder im neuzeitlichen Kontext als „Festival“ oder „Event“ bezeichnen.[1000]

Auch gegenwärtig werden tausende kleine, hunderte mittlere und einige große Săbori veranstaltet. Die Săbori basieren auf zwei verschiedenen Traditionslinien: Einerseits versteht man darunter Volksfeste, die an einen bestimmten Ort gebunden sind. Andererseits werden so auch die seit der sozialistischen Ära öffentlich organisierten Großveranstaltungen (Festivals) genannt.

997 Djidjev – 2005, S. 84.
998 Siehe Kap. 7.7 Reanimation von Authentizität durch Rituale.
999 Vgl. Džidžev – 1998.
1000 Săbor kann auch Konzil oder Kirchenweihe bedeuten.

„Săbor“ als Volksfest: In jedem noch so kleinen Dorf, in Klöstern, Kirchen und Kapellen [Paraklise] wurden traditionell Săbori veranstaltet. Manchmal handelte es sich auch um große Familienfeste. Das Datum fällt meist mit einem Feiertag, beispielsweise dem Feiertag eines Heiligen, dem die Kirche geweiht ist und der als Schutzpatron gilt oder mit einem für die Ortschaft wichtigen Ereignis zusammen. Es werden Gäste eingeladen und ein Jahrmarkt veranstaltet, Musizierwettstreite werden zelebriert und es wird getanzt und gefeiert. Je mehr Besucher kommen, desto besser wird das Fest.

Das traditionelle Musizieren und Tanzen fand früher während des Festes spontan und ohne besondere Organisation statt. Musik und Tanz waren der wesentliche und durchgängige Modus des Festes, denn Feiern bedeutete vor allem Singen, Tanzen, Essen und Trinken. Viele dieser Săbori werden weiterhin gefeiert, doch das spontane Musizieren wurde nach und nach durch die Bestellung professioneller (Volks-)Musiker ersetzt. Auf diese Weise wurde die Verantwortung für das Singen und Spielen auf die professionellen Musiker übertragen. Die Feiernden beschränken sich gegenwärtig meistens auf das Tanzen, Essen und Trinken ...[1001]

„Săbori“ als Folklorefestival: Für die seit 1960 staatlich organisierten und durch die Leitungs- und Kontrollorgane gelenkten Folklorefestivals bestand man darauf, dass sie „Săbor“ genannt werden. Sie unterschieden sich von den traditionellen Săbori dahingehend, dass sie den inhaltlichen Schwerpunkt auf die szenische Präsentation von Volkskunst durch „authentische“ Laien legten. Ein Wesensmerkmal dieser Săbori war die Verbindung zwischen einerseits den organisierten „Laienkollektiven für authentische Folklore“ als sozialistische Massenbewegung für Volkskunst, und andererseits der staatlich gelenkten und kontrollierten Präsentation von bulgarischer Kultur durch das Volk. Das Format dieser Veranstaltungen wurde durch die Organisatoren der öffentlichen Kontrollorgane für Musik vorgegeben.[1002] Die wichtigsten äußeren Parameter hierbei sind: Bühnen, später auch bühnentechnische Medien (Mikrophone, Lautsprecher usw.), Moderation, begrenzte Zeitdauer, höchst mögliche Quantität der Vorführungen und Bewertung der Qualität durch eine Jury aus Spezialisten (Musikethnologen). Den Rahmen bildeten meist eine einleitende und eine abschließende Großveranstaltung mit nationalen Persönlichkeiten (meist Politiker bzw. Parteifunktionäre) als Redner, professionellen Volksmusikern (Ensembles) und einigen ausgezeichneten Laien und Laienformationen, die während des Săbors ausgewählt wurden, sowie eine wissenschaftliche Tagung und Auswertung.

1001 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen, Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“.

1002 Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

Für die Bezeichnung „Săbor des Volksschaffens“ gibt es keine adäquate Übersetzung ins Deutsche. Es wird hier synonym als Folklorefestival bezeichnet. Um der in Bulgarien entstandenen Terminologie für Großveranstaltungen gerecht zu werden, ist zu erwähnen, dass neben den Săbori seit den 1960er Jahren auch weitere folkloristische Großveranstaltungen existier(t)en, die auch als „Festivals“ bezeichnet werden.

„Festivals“: Es handelt sich hierbei meist um urbane Events. Die Wissenschaftler beschreiben den Unterschied zu den Săbori folgender Maßen: Bei den Săbori geht es um die Aufführung „authentischer“, aus den alten Quellen des dörflichen Lebens stammender Volkstraditionen. Bei den Festivals wird das folkloristische Material eklektisch zusammengestellt. Hier wird akzeptiert, dass der Begriff von Folklore in verschiedene Richtungen ausgedehnt wird, so dass auf diesen Festivals sowohl „authentische Folklore“ aber auch kompositorische Bearbeitungen vorgeführt werden können. Die Vortragenden sind auch nicht gezwungen, ihre eigenen Traditionen zu vertreten, sie können sich bei allen Regionen und Gattungen bedienen. Folklore gilt bei diesen Festivals als Attraktion, die in Zusammenhang mit dem Musikbusiness, also als Gewerbe und Geschäft betrieben wird. Der Verkauf von Tonträgern, Musikinstrumenten, Souvenirs und vor allem die Akquise von Musikern und Musikgruppen stehen im Vordergrund.[1003]

> Ein Beispiel wäre „Das internationale Folklorefestival in Burgas“. Nach der Idee von Filip Kutev sollten sich hier die Folkloreensembles der Balkanländer versammeln. Das Festival findet seit 1965 statt. Inhaltlich geht es um die Wiederbelebung folkloristischer Traditionen, die durch die künstlerische Aufführung popularisiert werden sollen. Heute wird die Teilnahme am Festival so reglementiert, dass nur Gruppen unter 40 Mitwirkenden im Alter zwischen 14-35 Jahren teilnehmen können. Das Festival hat keinen Wettbewerbscharakter. Gefordert werden von den Gruppen: ein 25-30 Minuten-Programm auf der großen Bühne des Sommertheaters, ein 5-15 minütiges Programm, das auf den kleineren Bühnen präsentiert werden soll und ein eigenständiges abendfüllendes Konzertprogramm, das in diversen touristischen Ortschaften und Erholungskomplexen am Schwarzen Meer aufgeführt wird.[1004]

„Leistungsschau“ [pregled]: Zusätzlich zu dem Begriff der Săbori und Festivals wurden folkloristische Großveranstaltungen eingeführt, die sich „Leistungsschau“ nannten. Alle Laiengruppen waren aufgefordert, an diesen jährlich lokal stattfindenden und in größeren zeitlichen Abständen national organisierten Leistungsschauen (1959, 1964, 1969, 1973/4, 1979, 1981-4, 1985-9) teilzunehmen.[1005]

1003 Vgl. Kutin – 2004, S. 62-65.

1004 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 234f.

1005 Auch alle professionellen und staatlichen Formationen *mussten* an solchen „Leistungsschauen“ teilnehmen.

„Ethnofestivals“: Gesondert seinen auch die Ethnofestivals erwähnt. Ihre Geschichte beginnt mit der „Bezirklichen Leistungsschau der Laiengruppen von Minderheiten“ 1958 in Pleven. Dort stellten über 500 türkische, roma, bulgarisch-muslimische und walachische Laienkollektive ihre folkloristischen Traditionen vor. Seit den 1960er Jahren wurden diese öffentlichen Präsentationen drastisch reduziert. Erst in den letzten ca. 15 Jahren haben sie erneut Zulauf. Die meisten dieser Festivals sind gegenwärtig jedoch mono-kulturell – also nur für Türken oder nur für Roma – und nur wenige, wie z. B. das seit 2004 stattfindende „Nationale Festival der ethnischen Gruppen in Bulgarien“ in Nesebăr, sind bestrebt, möglichst alle Minderheiten, wie Türken, Roma, Karakačani, Juden, Armenier, Griechen, Tataren und andere zu versammeln.

„Begegnungen / Musizierwettstreite“ [Srešti / Nadsvirvanija]: Seit 1985 finden ca. alle zwei Jahre die „Musizierwettstreite“ der Hochzeitsorchester statt. Vor allem die Instrumentalisten werden durch eine Jury bewertet. Hierbei geht es vor allem um die Art und Weise der Transformation von „authentischer Volkmusik“ in eine populäre Gattung, die als „Musik der Hochzeitsorchester“ eine besondere Form der Volksmusikbearbeitungen charakterisiert.[1006] Sanktioniert werden beispielsweise „schablonenhafte Rhythmen“, „der bulgarischen Volksmusik fremde melodische Verläufe“, „Orientalismen“, „schwache Arrangements und Orchestrierungen“, „Lieder mit fraglicher Herkunft und missratenen Texten“, „verschiedenartige Abweichungen von der Quelle – der sauberen bulgarischen Volksmusik“ und die „Aufführung von ziganija“ [von Zigeunern, gemeint ist geschmacklose Musik].[1007]

„Internationale Festivals“: Seit den 1990er Jahren ist ein Boom dieser Festivals zu beobachten. Bulgarien versucht auf diesem Weg, sich im Netzwerk internationaler Festivals zu positionieren und den Beziehungen, einschließlich des gegenseitigen Austauschs von Teilnehmern und Publikum, Wege zu ebenen. Zahlreiche Veranstaltungen wurden daher von lokalen, regionalen oder nationalen zu internationalen Festivals umformatiert. Ein Beispiel ist das „Internationale Festival der Maskenspiele in Pernik“, welches sich seit 1966 von einem lokalen Festival (für Kukeri und Survakari) über ein nationales zu einem internationalen Festival entwickelt hat.[1008]

Wettbewerbe für junge Talente: Relativ neu sind die seit 1990 organisierten Wettbewerbe für junge Talente, die dem Andenken einer berühmten Persönlichkeit oder ihres Repertoires aus der Volksmusikszene gewidmet sind.

1006 Siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen.

1007 Zit. nach Pejčeva – 2008, S. 250f. Vgl. M. Todorov – 1985, S. 31 und Bakalov – 1993, S. 286f.

1008 Vgl. Benovska – 1977, S. 64-66.

Festival oder Săbor

Auf der Webseite des Bulgarischen Kulturministeriums sind 233 folkloristische Großveranstaltungen für 2012 aufgelistet.[1009] Bei der genaueren Betrachtung der Bezeichnung dieser Veranstaltungen, als Săbor, Festival, Musizierwettstreite usw., ist der von wissenschaftlicher Seite behauptete terminologische Unterschied nicht offensichtlich. Die strukturellen und formalen Ähnlichkeiten sind auffallend. So sind viele „Săbori“ ebenso imposante Massenveranstaltungen wie die „Festivals“. Der vielfach erwähnte Unterschied zwischen Festivals und Săbori soll darin liegen, dass bei den Săbori der folkloristische Schwerpunkt auf „Authentizität“ bzw. auf bestimmte als „authentisch“ klassifizierte Kriterien der folkloristischen Vorführungen liegt. Diese Kriterien werden bei Festivals zugunsten von „Vielfalt“, „Popularität“ und „Attraktivität“ marginalisiert. Authentizitätskriterien können, müssen aber nicht, während der auf Mitwirkende und Publikum zugeschnittenen Festivals, separat beurteilt werden. Somit ist auch die Teilnahme von Wissenschaftlern und ihr Spezialistenurteil nicht unabdingbar, vielleicht sogar nur noch eine Art von Dekoration?

Aus dem bisher Ausgeführten geht hervor, dass eine pragmatische begriffliche Definition von „Săbor“ oder „Festival“ umstritten bleibt. Die Bezeichnungen lassen sich hauptsächlich im empirischen Beobachtungsmodus beschreiben und würden eine tiefgehende vergleichende Analyse erfordern. Vielleicht kann ausschließlich der größte und wichtigste Săbor in Koprivštica, seine Geschichte und die Verkettungen zu den kleineren Săbori als primäres Beispiel und Maßstab betrachtet werden. Seine in Geschichte und Gegenwart vielfach innerhalb der Wissenschaft diskutierten Parameter und seine Struktur können dazu dienen, Verallgemeinerung und Unterschiede eines historisch angelegten Praxistests zu evaluieren.

7.5.1 Zur Geschichte der Einbettung von „authentischer Folklore“ in das Format „Săbor“

Die Geschichte der großen, organisierten Săbori in Bulgarien beginnt 1892. Damals luden die Organisatoren der „Ersten Landwirtschaftsmesse“ in Plovdiv 120 Instrumentalisten und Sänger aus ganz Bulgarien ein, um während der Messe musikalisch gegeneinander anzutreten.[1010] Auch bei späteren, mit der Landwirtschaft verbundenen großen Organisationsformen, wie z. B. dem Nationale Land-

1009 Vgl. http://mc.government.bg/programa.php?a=7&t=1. Letzter Zugriff: 09.10.2012.

1010 116 Instrumente wurden im Anschluss den Volksmusikern abgekauft. Sie wurden später dem Ethnographischen Museum übergeben, wo heute noch 42 Instrumente erhalten sind. Vgl. Vakareski & Promovski – 1956, S. 267-317, N. Kaufman – 1981, S. 51 und Pejčeva & Dimov – 2002, S. 42f.

wirtschafts-Săbor in Varna (regelmäßig seit 1930)[1011] oder dem Landwirtschafts-Săbor für Nord-Bulgarien in Veliko Tărnovo (seit 1939) oder in Pernik, wurden Volksmusiker zum Vortragen ihrer Musik eingeladen.[1012]

Erst während der sozialistischen Ära wurden Săbori organisiert, die sich inhaltlich zielgerichtet auf Volksmusik konzentrierten. Die Idee kam von Wissenschaftlern und Angestellten der Massenmedien. Ein Netzwerk aus verschiedenen staatlichen Institutionen (Radio Sofia, das Institut für Musik der BAN, das Zentrum für Volkskunst, regionale und bezirkliche Kulturbüros und natürlich das Kulturministerium[1013]) initiierte diese Festivals mit den Zielen:

- dem Volkslied zu größerer Anerkennung zu verhelfen,
- das Volkslied erneut in den Lebensalltag der Menschen zu integrieren,
- den Volksmusikern die Möglichkeit zu gegeben, ihre Können vor einem großen Publikum zu präsentieren und
- sie mit Auszeichnungen zu belohnen.[1014]

Bei einer genaueren namentlichen Betrachtung der Initiatoren und ihrer Zugehörigkeit zu den staatlichen Institutionen wird die Unterstützung der Idee auf höchster staatlicher Ebene auffällig. Beispielsweise wurde die Redaktion „Volksmusik“ von Radio Sofia u.a. durch den Schriftsteller Dimităr Osinin vertreten. Osinin war jedoch nur in beratender Funktion beim Radio tätig. In erster Linie war er Direktor der Abteilung Kultur und Hochschulbildung beim Ministerium für Volksbildung.[1015]

Im Mai 1960 fand der erste „sozialistische“ Săbor im Dorf Gramatikovo (Strandžaregion) statt. Tausende Laienkollektive und Solisten, aber auch professionelle Ensembles traten auf den Konzertbühnen auf. Die Musikethnologen konnten über 1000 Aufnahmen für ihr Archiv anfertigten und alles dokumentierten. Doch in ihre Begeisterung mischte sich auch die Sorge, „das die lebendige Quelle des Volksliedes nicht unterbrochen wird“, denn die zahlreichen Veränderungen des „Authentischen“ konnten nicht ignoriert werden.[1016]

In das Fundament dieser Săbori wurde die Idee von der „Authentizität“ bulgarischer Volksmusik gelegt. Dieses Konzept war so erfolgreich, dass es sich bis heute, trotz des Wegfalls von zentralisierenden Organisationsstrukturen und finanzieller Absicherung, weiterhin durch Stabilität auszeichnet und Früchte trägt.

1011 1939 nahm R. Kacarova während des Fünften Landwirtschafts-Săbor in Varna die ersten Volkslieder mit dem Phonographen auf. Siehe Kap. 6.2.1 Phonoarchiv, Phonograph – Schallplatten.

1012 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 205.

1013 Siehe Kap. 4.2.8 Leitungs- und Kontrollorgane für bulgarische Musiken.

1014 Vgl. N. Kaufman – 1981, S. 50f.

1015 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 207.

1016 Vgl. E. Stoin – 1960, S. 41.

Lokale und regionale Săbori als Wettstreite der „Authentizität“: Die organisierten „Săbori des Volksschaffens“ wurden im Laufe der Zeit zu immer größeren Massenveranstaltungen. Die Größe richtete sich nach dem Einzugskreis und führte vom lokalen [mesten], überlokalen (in Gemeinden, definiert nach der Zugehörigkeit der Dörfer zu einer Stadt [obština]), zum regionalen Săbor (Bezirk [okrăg]). Die Săbori umfassten alle Regionen des Landes: Dobrudža (seit September 1960), Rhodopen (seit 1961 in Rožen), Thrakien (seit 1962 in Elhovo) usw. Sowohl die Organisatoren als auch die Menschen aus den Regionen wollten durch diese Festivals ihre Fähigkeit zur Umwandlung von Tradition in ein spezifisches Bühnenformat beweisen, um „ihrer“ Folklore die öffentliche Anerkennung und Existenz zu ermöglichen. Die kleineren Săbori führten hierarchisch zu dem größten Folklorefestival, dem „nationalen Săbor“ in Koprivštica, dass bis heute im Fünfjahresrhythmus veranstaltet wird.[1017]

> *„... die Vorbereitung, Organisation und Verwirklichung des ‚Nationalen Festivals des bulgarischen Volksschaffens' vereint die Kräfte eines großen Kreises von Kulturingenieuren – Vorreitern. Angefangen von Spezialisten (Radiomitarbeitern, Musikern und Wissenschaftlern) geht die Initiative, die Leitung und Organisation des nationalen Festivals in die Hände der machthabenden zentralisierten staatlichen Institutionen über (Komitee für Wissenschaft und Kunst, Abteilung für Volksschaffen).“*[1018]

Der Andrang von Mitwirkenden war und ist so groß, das die anderen Săbori als Vorentscheide zur Selektion unabdingbar wurden. Vor allem während dieser Vorentscheide konnten die Spezialisten der Jury (die Wissenschaftler) ihren Einfluss ausüben, indem sie Mitwirkende berieten, ihnen nötige Verbesserungen erklärten und sie bzw. konkrete Teile des von ihnen Gezeigten letztlich auch auswählten.

7.5.2 Reglementierte „Authentizität“ im Săbor

Bei den ersten Săbori stellten vor allem einzelne Personen (sogenannte individuelle Mitwirkende) ihre Fähigkeiten vor. Im Laufe der Zeit überwogen die kollektiven Organisationsformen, die jedoch auch individuelle Vorträge in ihr Programm einbauten. Die „Laienkollektive für authentische Folklore“ übernahmen als lokale Gruppe die Verantwortung für die Gestaltung, Wiedergabe und Popularisierung des Folkloreerbes. Sie probten ihre für die Bühnen der Festivals bestimmten Darbietungen, indem sie die Rahmenbedingungen berücksichtigten, die ihnen durch die Kulturinstitutionen vorgegeben wurden. Durch diese Vorgaben wurde die Erziehung der Laienmusiker zu einer "Als-ob-Authentizität“ vorangetrieben.[1019]

1017 Siehe ausführlich weiter unten.

1018 Pejčeva – 2008, S. 208.

1019 Siehe 7.4 Laienkollektive als Lebenselixier für Authentizität, Kunst aus „als ob“ Traditionen.

Bereits die Teilnahmebedingungen an einem Săbor waren sehr streng. Nach der Bewerbung und Zulassung, mussten die Laien während der Vorentscheide ausgewählt werden. Die Jury der „verni eksperti [treuen Experten]“[1020], bestehend aus ausgewählten Wissenschaftlern, beurteilte die vorgestellten Darbietungen hinsichtlich ihrer „bulgarischen Authentizität“. Die ehemals durch die Begeisterung der Anwesenden stattfindende Bewertung wurde zu einem Großteil durch die Wertekriterien der Jury ersetzt. Das oberste Wertekriterium war das der „Authentizität“. Doch um diese vorzuführen, mussten die Bauern Regeln der Bühnenkunst einhalten und diszipliniert mit ihrer Tradition arbeiten.

Die an den Săbori interessierten Laien und die Laienkollektive orientierten sich daher während ihrer Vorbereitungszeit unweigerlich an den professionellen Volksmusikern und Ensembles, deren Vorführungen sie als Vorbild und anstrebenswertes, da dem Festival ähnliches Format verstanden. Sie sangen nicht mehr einfach so nacheinander oder zusammen, je nach Belieben, sondern es wurde im Vorfeld entschieden und intern reglementiert, wer auf der Bühne was vorstellen darf. Die interne Reglementierung betraf nicht nur die Aufführenden, sondern auch das folkloristische Material und die Reihenfolge.

Anschließend reglementierten die wissenschaftlichen Jurys das Material, indem sie die Qualität der Präsentation beurteilten. Sie mischten sich sowohl beratend, negierend oder akzeptierend ein. Indem sie gegenüber den Laien ihre akademische Meinung formulierten, arbeiteten sie perspektivisch, denn die „Anregungen“ der bewertenden Wissenschaftler hatten selbstverständlich Auswirkungen auf das Selbstverständnis und die Präsentation von Folklore der Laienkollektive. Da die Akteure die kontextuellen Verbindungen der Folklore zum Leben sowieso nicht auf die Bühne übertragen konnten, richteten diese ihre Präsentation nach den ästhetischen Kriterien der Jury und des Publikums aus.

Das Paradox der Bewertung von außen entsteht aus der Kopplung von formaler und „situativer Authentizität“ mit ästhetischen Kriterien, die dem Präsentationsmuster von Unterhaltungsshows folgen. Beispielsweise reagieren die Zuschauer besonders positiv auf Komplexität in Form von schwieriger Ornamentik, Mehrstimmigkeit, Abwechslungsreichtum oder Bühnenpräsenz, verdichtete aktive schauspielerische Leistung, Effekte, Kostüme, Masken und Bühnenbilder. Unweigerlich setzten die Aufführungen von „authentischer Folklore“ auf den Unterhaltungseffekt, der sich an einer publikumstauglichen Attraktivität messen lässt.

Ebenso paradox, aber zur eigenen Rechtfertigung unabdingbar, ist die im selben Atemzug von den Wissenschaftlern geäußerte Kritik nach fehlender bzw. verstellter „Authentizität“ in den Vorführungen.[1021] Ihr Reglement vermag es zwar, zu professionelle Darbietungen als „nicht authentisch“ zu kritisieren, doch solange es

1020 Siehe weiter unten Interview mit Lozanka Pejčeva vom 16.08.05.

1021 Siehe Kap. Wissenschaftliche Auswertung Koprivštica 2005.

sich bei den Ausführenden nicht um studierte professionelle Musiker oder Tänzer handelt, dürfte ihre Kritik sich nicht auf die angemessene hohe Bewertung auswirken. Die Jury aus Spezialisten ist eine Institution, die normativ wichtiger ist als das Publikum, weil sie die Kriterien der Teilnahme bestimmt, bewertet und auszeichnet. Gerade die Bewertung von szenisch rekonstruierten mythologisch-magischen Kräften der vormodernen folkloristischen Musik hinsichtlich ihrer „Authentizität“ ist nur möglich, weil konstruierte „Authentizität“ im „zweiten Dasein“ bewertet wird.[1022]

DP: Was für Leute werden als „Spezialisten“ zur Jury in Koprivštica zugelassen?
Lozanka Pejčeva (LP)[1023]: Treue!
DP: Was bedeutet das?
LP: Das bedeutet, dass sie der Idee treu sind, dass solche Veranstaltungen juriert und sanktioniert werden, dass sie solche Formate des Aufstellens von Folklore akzeptieren.
DP: Das Format heißt „authentische Folklore“?
LP: Das Format heißt „Nacionalen săbor na bălgarskoto narodno tvorčestvo“ [Nationales Festival des bulgarischen Volksschaffens]. Aber man versteht darunter „authentische Folklore“, das ist aber nicht im Titel festgeschrieben.
DP: Was sind die Kriterien der Bewertung von Folklore?
LP: Sie sind nicht formuliert.
DP: Du meinst, es gibt sie nicht?
LP: Sicherlich gibt es sie – in den Köpfen dieser „treuen Spezialisten“. Sie sind der Idee der Authentizität treu. Meiner Meinung nach ist die Sache mit der Authentizität selbst bei den überzeugtesten Anhängern der authentischen Musik ein großer Brei. Sie stellen sich eher vor, dass etwas inauthentisch ist. Sie verbinden ihre Vorstellung mit äußeren Details und Elementen. Beispielsweise mit dem Akkordeon – ein sehr standardisiertes und häufiges Beispiel, weil es sich ja um kein bulgarisches Volksinstrument handelt. Sobald ein Akkordeon auf der Bühne von Koprivštica auftaucht, heißt es, dass die Darbietung nicht authentisch sei. Auf der anderen Seite haben dieselben Leute kein Problem damit, wenn z. B. beim mehrstimmigen Singen die Oberstimme nicht mehr solistisch gesungen wird, wie es nach Authentizitätskriterien sein müsste, sondern in der Gruppe. Das wird nicht als inauthentisch sanktioniert, ja sogar gar nicht als Veränderung der Tradition vermerkt. Aber wenn ein Akkordeon auftaucht, dann ist es ganz eindeutig nicht authentisch ... Für mich ist alles in dem Moment authentisch, in dem es lebendig musiziert wird, selbst wenn es auf einer Bühne vorgestellt wird, weil es ja auch um die Bühne herum Kontexte gibt. Ich möchte mich nicht durch die Definitionen von Authentizität eingrenzen lassen.
DP: Wie kannst Du dann auswählen und verwerfen?

1022 Vgl. Wiora – 1959, S. 9.
1023 Lozanka Pejčeva ist Musikwissenschaftlerin am Institut für Folklore der BAN. Sie hat als Jurymitglied an der Bewertung der Vorführungen in Koprivštica 2005 teilgenommen.

LP: Für die Vorauswahl war ich nicht treu genug, darum war ich da nicht zugelassen. Auch für das Festival stand das bis zu letzt in Frage.
DP: Woher kennst Du die Kriterien „der Treuen" für Authentizität?
LP: Etwa 1985 habe ich selbst als Sängerin in Koprivštica teilgenommen. Ich habe im Dorf gelernt, mit Frauen gesungen und Musikwissenschaft an der Musikhochschule studiert, eine Diplomarbeit und eine Dissertation über diese Region geschrieben [Mittel-West-Bulgarien]. Jetzt arbeite ich am Institut für Folklore. Aber das Wichtigste ist, dass ich mit den Frauen im Dorf viel gesungen, gehört, analysiert und transkribiert habe. Ich habe sie von innen beobachtet, in der Familie, kenne ihr System, ihr Vokabular. Dadurch kann ich mich gut orientieren, aber ich bezeichne es nicht als authentisch sondern als dörflicher Stil des folkloristischen Singens in Mittel-West-Bulgarien. Es gibt viele Mikrodialekte, ich habe sie in der Dissertation beschrieben, z. B. wie ein Bordun aufgebaut wird, die Ornamentik, die Terminologie ... Es gibt viele kleine Details, aber es gibt auch immer ein Modell, welches in verschiedene Richtungen gesucht werden kann.
DP: Gibt es einen Katalog der Authentizitätskriterien der Dialekte, an den man sich beim Jurieren halten muss?
LP: Das Beste, was es in Bulgarien dazu gibt, ist das Buch von Elena Stoin, aber es ist eine Vogelperspektive und nicht sehr detailliert.
DP: Ist dies das Standardwissen der Treuen?
LP: Nein, es gibt keine gültigen Kriterien. Die Kriterien sind in jedem einzelnen Menschen, der dort juriert, und sie hängen von ihren Erwartungen ab, von ihrem Wissen, von ihrer Kompetenz und im Endeffekt hängen sie von der Persönlichkeit ab. Es ist eine Vielzahl von Aspekten, nach denen die Jury beurteilt, und in den Gruppen dieser Jurys entstehen sehr verschiedene Dinge und Arten sich zu verhalten.
DP: Wenn Folklore geübt, inszeniert und verkürzt wird, welche Kriterien, welche Regeln bleiben erhalten? Welche Parameter behalten ihre Gültigkeit? Wie wird die Treue der Treuen erzeugt?
LP: Vielleicht ist ein Teil wirklich Idealismus. Aber der andere Teil ist Dienst [činovničestvo] – Bürokratie.
Vencislav Dimov[1024]: Es geht nicht darum, die Festivals zu verneinen oder die Leute, die zu diesen Festivals kommen, auch nicht die Jurys. Die meisten Juroren sind gutmütige Spezialisten, die ihre Arbeit tun. Dennoch bleibt Folklore in ihrer Authentizität lokal und so muss sie auch beurteilt werden. Wenn du nur in den Rhodopen geforscht hast, kannst du die Folklore Nordwestbulgariens nicht beurteilen, auch wenn du das Buch von Elena Stoin gelesen hast.[1025]

1024 Vencislav Dimov ist Musikwissenschaftler, angestellt am Institut für Kunst und Kulturwissenschaft der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften.
1025 Interview vom 16.08.05 in Sofia, mit den Wissenschaftlern Lozanka Pejčeva und Vencislav Dimov.

Obwohl die Kriterien für „Authentizität“ durch das Wissen der Experten legitimiert sein sollten, können und werden sie nicht klar artikuliert. Sie können nicht allzu konkret als allgemeingültige und akzeptierte Konvention benannt werden. Daher herrscht bei der Bewertung der szenisch modellierten Fragmente folkloristischer Kultur durch Experten Willkür. Die Experten berufen sich auf „Authentizität“, „Sauberkeit“ und „Quellentreue“. Sie vollführen dadurch eine symbolische Etikettierung, die lediglich ihre wissenschaftlichen Ideen und Konstrukte über die Existenz folkloristischer Tradition in den neuen modernen Zeiten auszudrücken vermag.[1026]

Die Reaktion der Wissenschaftler verdeutlicht den ideologischen Stellenwert von Folklore im gesellschaftlichen Kontext Bulgariens, deren Teil sie sind. Sie weichen nicht vom Format der „Festivals“ oder von ihrer Position als Initiatoren, Organisatoren und reglementierende Experten ab, sondern verlagern das Problem in den Rahmen wissenschaftlicher Diskurse.

Jeder Săbor wurde durch eine wissenschaftliche Tagung bzw. Auswertung begleitet. Die Diskurse der Spezialisten wurden in Form von Publikationen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. In diesen Veröffentlichungen wird die Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlichen Denken und dem gesellschaftsrelevanten Handeln nur allzu deutlich.[1027]

7.5.3 Der Săbor in Koprivštica als Höhepunkt von „Authentizität“

Der Wettbewerbscharakter bestimmt die Festivals. Viele Mitwirkende wurden mit Medaillen (Gold, Silber, Bronze) und Urkunden ausgezeichnet. Durch die hierarchische Struktur der Musizierwettspiele um „Authentizität“ entsteht der Eindruck: je weiter die vorgestellte Folklore von einem ursprünglichen lokalen zu einem nationalen Bewertungskreis vordringt, desto „authentischer“ sei das Niveau der vorgeführten Folklore. Folgende Informationen geben einen Überblick über die „Nationalen Săbori des Volksschaffens in Koprivštica“.

Die Wettstreite finden in der Natur statt, auf den Hügeln und Wiesen, genannt Vojvodenec, die zu der kleinen Stadt Koprivštica gehören. Seit dem vierten Săbor werden zusätzlich zum Wettbewerbsprogramm Abendbühnen in der Stadt bespielt.

1026 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 230.

1027 Siehe Kap. Wissenschaftliche Auswertung Koprivštica 2005.

Abb. 52: Informationen über die Săbori in Koprivštica

	Jahr	Dauer (Tage)	Bühnen (Anzahl)	Mit-wirkende (Anzahl)	Zusätzliche Informationen
1	1965	4	3	4.000	Eine Bühne für Gesang, die zweite für Instrumentalisten, die dritte für Tänzer.
2	1971	2		3.000	Ca. 500 Individuelle und über 200 Gruppen; Regionale Aufteilung der Bühnen (wird zum Standard). Konferenz: „Die europäische Folklore und die Gegenwart“ (90.000 Teilnehmer bei den Vorentscheiden)
3	1976	3	6	3.000	Ca. 380 Individuelle; Rekonstruktion von über 80 Volksbräuchen; Auftritt vieler Megaformationen
4	1981	3	7+1	12.000	Ursprünglich waren nur 4.000 Teilnehmer geplant „... steht unter dem Zeichen der Feier des 1300 Jahrestages der Gründung des bulgarischen Staates und dem Streben, dass dieser Săbor einen Fokus auf den patriotische Aufschwung im ganzen Land setzt.“[1028] Eine Bühne ist für spontane Auftritte reserviert, eine weitere für Kinder und Familien. Auf einer zusätzlichen Bühne im Stadtzentrum treten am Abend professionelle Ensembles mit bearbeiteten Volksliedern und Bräuchen auf.
5	1986	3	6+1	18.500	80.000 Besucher (Publikum); Die Stadt-Bühne ist für Vorträge von Kindern reserviert. Der Schwerpunkt dieses Săbors wird auf die generations-übergreifende Bewahrung und Weitergabe von altem folkloristischem Wissen gelegt. Konferenz: „Der Platz der Folklore in der Entwicklung der bulgarischen Gegenwartskultur“
6	1991	3		18.000	Die weitere Durchführung des Săbors wird vorerst in Frage gestellt. Die finanziellen Mittel werden um das zwanzigfache gekürzt. Die Mitwirkenden finanzieren ihre Teilnahme durch Eigenmittel. Mehr jüngere Leute nehmen teil. Es gibt keine Medaillen.[1029]
7	1995	3	6+1	15.850	Der Ministerpräsident (Žan Videnov) nimmt an der Eröffnung teil. Nicht das nationale Fernsehen, sondern der Privatsender „Nova Televizija“ dokumentiert die Ereignisse.

1028 Pejčeva – 2008, S. 209.

1029 Hinterfragt wurden 1. die Notwendigkeit der kulturwissenschaftlichen Konzeption des Săbors, 2. die Funktion der wissenschaftlichen Beobachter, 3. der Wegfall der Medaillen, 4. die Frage nach den fast imaginären Organisatoren. Vgl. Kuteva – 1991.

8	2000	3	7+2	16.158	Die Jury besteht aus 50 Folkloristen der BAN. Auf den zwei zusätzlichen Bühnen in der Stadt treten zum ersten Mal viele Gruppen aus dem Ausland mit bulgarischer Folklore auf.
9	2005	4	7+1	18.400	plus ca. 240 ausländische Teilnehmer, die bulgarische Folklore sangen. 250.000 Besucher, davon ca. 30.000 Ausländer. Im Vorfeld fanden 28 regionale Săbori statt. Konferenz: „Die Festivals für Volksschaffen und ihre Bedeutung in der zeitgenössischen Kultur“.
10	2010	4	7+1	15.000	200.000 Besucher. Für das UNESCO-Projekt „Living Human Treasures“ werden fünf Beiträge nominiert.[1030]

Wissenschaftliche Auswertung Koprivštica 2005

Während der Konferenz war zu beobachten, dass die durch das Statut des Săbors vage formulierten Vorgaben selbst von den Wissenschaftlern durchaus verschieden interpretiert wurden.[1031] Das führte zu massiven Meinungsverschiedenheiten in der Beurteilung der Vorträge. Im Hinblick auf die Eigenschaften der geforderten „Authentizität“ und der Veränderungen wurden folgende Standpunkte durch die jurierenden Experten geäußert:

- Es wurden vor allem Lieder gesungen. Weniger als bisher waren Bräuche, Rituale und Erzählungen präsent, auch Tänze waren unterrepräsentiert. Viele der traditionellen Instrumente wurden gar nicht mehr gespielt.
- Einige typische Ornamente verschwinden aus der Gesangspraxis, z. B. das Tresene [Schütteln]. Das solistische Singen wird zunehmend durch chorisches Singen ersetzt, was auch dazu führt, dass die Ornamentik vereinfacht und eingeebnet wird.
- Die regionalen musikalischen Dialekte gehen verloren. Gesangspraxis, Stimmgebung und Repertoire gleichen sich regional zunehmend an.
- Im Repertoire der Sänger gab es zahlreiche Wiederholungen. Vor allem wurden die populären Volkslieder, die durch die Medien und Tonindustrie bekannt geworden sind, vorgesungen. Diese Lieder scheinen sich zu „Standards“ für junge Sänger zu entwickeln. Die Forschung sollte sich unbedingt mit den Mechanismen einer wiederbelebten musikalischen Tradition befassen. Oftmals wird beispielsweise das Klavier als vermittelndes und begleitendes Instrument für das Einstudieren von Volksmusik benutzt. Dadurch wird die traditionelle Intonation der Tonskalen von einer gleichschwebenden Stimmung überdeckt.

1030 Vgl. http://www.treasuresbulgaria.com/. Letzter Zugriff: 09.09.2012.

1031 Statut vgl. http://sabor.mc.government.bg/koprivshtica/main.php?act=content&rec=6. Letzter Zugriff: 23.02.2010.

- Bei zahlreichen Präsentationen war die Mitarbeit von professionellen Sängern und Choreographen zu spüren. Die Frage nach den Mediatoren – den Lehrern – und nach der Organisation der Vermittlung von Volkstradition ist sehr aktuell. Ist eine Gruppe von Kindern, wenn sie von einer berühmten Volksliedsängerin angeleitet wird, noch „authentisch"? Einerseits kann die professionelle Sängerin die spezifische Vokaltechnik, inklusive der regional typischen Ornamentik weitergeben, andererseits wird das Lernen von den vorherigen Generationen unterlaufen. Einige Spezialisten sprachen sich definitiv gegen die Mitarbeit von Professionalisten zur Vorbereitung der Gruppen aus.
- Viele Sänger zeigen sich mit einem langsamen und einem schnellen Lied. Die Funktion des Liedes, z. B. Lied zum Fest des Hl. Georg, wird oftmals nicht einmal mehr erwähnt. Das Wissen über die Traditionen verschwindet, und die Vorstellung von der folkloristischen Lebenswelt wird immer ärmer. Die Spezialisten sollten Hilfestellung geben, indem sie klare Prioritäten setzen und mehr Wert auf den funktionalen Kontext der Lieder legen.

Erlebnisbericht Koprivštica 2005

Vom 4. bis 7. August 2005 fand das „9. Nationale Folklorefestival des bulgarischen Volksschaffens" in Koprivštica statt. 250.000 Menschen, davon ca. 30.000 ausländische Gäste, pilgerten in das kleine Städtchen, um sich zu amüsieren, zu tanzen, zu singen, zu essen und zu trinken. Dieser Săbor wird nur alle fünf Jahre unter staatlicher Schirmherrschaft organisiert. Auch 2005 wurde ein Organisationskomitee am Ministerium für Kultur und Tourismus initiiert, das sich aus Mitgliedern der Bezirksadministration von Sofia und der Stadtverwaltung von Koprivštica, der Bulgarischen Akademie der Wissenschaften, dem Bulgarischen Nationalen Fernsehen und Radio und zahlreichen anderen Ministerien, Institutionen und Organisationen zusammensetzte. Dieser Săbor ist deshalb so wichtig, weil er „die Bewahrung und Popularisierung der bulgarischen traditionellen Kultur und Folklore" zum Ziel hat. Mitwirken dürfen daher nur Laien, keine professionellen Musiker. Angesprochen waren alle Bulgaren. Jeder durfte an den im Vorfeld organisierten 27 regionalen Vorentscheiden teilnehmen. In den Dörfern organisierten sich die Laiengruppen – Frauen, Männer, Jugendliche und Kinder. Sie übten, um ihre Lieder und Bräuche vorzutragen. Die Vorentscheide waren notwendig, da sich trotz der schwierigen Bedingungen für die Teilnehmenden mehr bewerben, als an dem Festival teilnehmen können. Die Mitwirkenden müssen in Zelten oder in Schulen der anliegenden Dörfer übernachten und bekommen keinerlei finanzielle Unterstützung für Reise und Verpflegung. Jurys aus „Spezialisten" der Akademie der Wissenschaften entschieden darüber, wer zum nationalen Săbor zugelassen wurde und wer nicht. Auch die Vorentscheide waren kleine Feste, die den Anwärtern einen Anlass zum Feiern boten. Die Kriterien, nach denen ausgewählt wurde, reichten von Kleidung, Instrumenten und Habitus bis zur Auskunft der

Vortragenden, dass die Lieder, Tänze und Bräuche tatsächlich von den Großeltern und Eltern erlernt und nicht aus Büchern und über andere Medien rekonstruiert wurden. 18.400 Teilnehmer, d.h. singende, tanzende und Bräuche zeigende „unprofessionelle“ Bulgaren aller Altersgruppen wurden in diesem Jahr ausgewählt, um ihre Folklore vorzuführen.

Das Abenteuer „Săbor“ beginnt mit der Anreise. Nationale Bedeutung, staatliche Organisatoren, Ministerien, Akademien hin oder her, organisationstechnisch beginnt hier das dazugehörige typische Chaos. Die Busse waren wie immer überfüllt und alt, die Bremsen quietschen statt zu bremsen und von Klimaanlage keine Spur, obwohl das bei 40 Grad im Schatten wirklich wünschenswert gewesen wäre. Die Hotels und Zimmer waren seit Monaten ausgebucht, natürlich durch ausländische Gäste, denn Preise von 100 Lewa (50 Euro) pro Bett kann sich kein Bulgare leisten. Die meisten Besucher und Mitwirkenden schlafen in Zelten. Ein ganzes Lager mit Armeezelten wurde für sie errichtet, und wer ein eigenes Zelt hat, der baut es auf, wo er will.

Wenn man also nach Koprivštica hineinfährt, sieht man zuerst das Zeltlager, dann die Stadt und weiter oben die Naturkulisse mit den weiten Wiesen, auf denen der Musizierwettstreit stattfindet. Die Gegend wird „Vojvodenec“ genannt. 1952 wurde die gesamte Stadtanlage unter Denkmalschutz gestellt und gilt seitdem als architekturhistorisches Zentrum für den Baustil aus der Epoche der Bulgarischen nationalen Wiedergeburt (19. Jh.). Koprivštica befindet sich ca. 1060 Meter über dem Meeresspiegel im Balkan (Sredna-Gora, Mittelgebirge) am Fluss Topolka. Während des Săbors ist das Städtchen überfüllt mit Tausenden von Menschen und Hunderten von Verkaufsständen aller Art. Hier kann man Felle, handgewebte Teppiche, Dudelsäcke, Glocken, Antiquitäten, Trachten, aber auch CDs, chinesische Unterwäsche, Strümpfe, T-Shirts und Plastikwaren aller Art kaufen. Zahlreiche Stände verkaufen gegrillte Bouletten, Kebabčeta und Pommes, Mais, Zuckerwatte, Eierkuchen, Getränke usw. Morgens um 9.00 Uhr begann das Wettsingen auf den Wiesen im Gebirge. Die Mitwirkenden (in Trachten) und die Besucher (ohne Trachten) liefen wie in einer Prozession die Waldwege nach oben. Sieben Bühnen waren auf den grünen Hügeln aufgebaut. Vor den Bühnen jeweils Tische mit Stühlen für die wissenschaftliche Jury, die für jede Bühne aus ca. 8-10 Spezialisten bestand. Sie hörten, sahen, schrieben, werteten aus und entschieden am Ende, wer von den Mitwirkenden eine Urkunde bekam.[1032] Die Auftritte der Mitwirkenden waren so organisiert, dass auf jeder Bühne mehrere Stunden lang eine bestimmte Region vorgestellt wurde. Es liefen maskierte wilde und behaarte Männer in Fellen, sogenannte „Kukeri“ herum. Sie lärmten mit ihren Glocken und trieben ihre Späße mit den Vorbeilaufenden, erschreckten die Zuschauer, kniffen den jungen Mädchen in den Po, übergossen alte Frauen mit Wasser oder umzingelten einzelne

1032 Früher wurden Medaillen vergeben.

Besucher. Esel, Kamele, Männer in Frauenkleidern, andere im Bärenfell oder als Priester verkleidet – alle sangen, tanzten und machten Scherze. Die Atmosphäre war bunt und voller Leben, die Menschen glücklich und ausgelassen. Die ausländischen Besucher erkannte man an ihrer Unruhe: sie bewegten sich in Gruppen, schwenkten ihre Kameras und versuchten nichts zu verpassen, was natürlich unmöglich war.

Am Abend gingen alle von den Wiesen zurück in das Städtchen, um dort die „nichtauthentische" bulgarische Musik auf der dortigen Bühne zu hören. Diese wurde von etwa 240 ausländischen Liebhabern aus 23 Ensembles gesungen, Amerikaner, Japaner, Australier, Franzosen, Schweden, Schweizer, Dänen, Holländer, Polen, Ungarn und Tschechen, ja sogar bulgarisch singende Baden-Württemberger und eine Gruppe aus Israel traten mit ihren Ensembles auf. Die Einheimischen reagieren mit Begeisterung „Schau an, wie die unsere Folklore singen! Wie haben die nur unsere Sprache gelernt! Bravo, Bravo!" Es war eine Ehre, dass sich selbst „Amerikaner" für die bulgarische Musik interessierten, sie wurden herzlich beklatscht. Während des Abends durfte jeder musizieren. Das inoffizielle Programm kümmerte sich nicht um die wissenschaftliche Jury und deren Kriterien für das „Authentische". Roma-Musiker mit Zurnen (ein Blasinstrument mit Doppelrohrblatt), Akkordeon und Tăpan (Trommel) spielten zum Tanz auf. Die ganze Nacht über wurde getanzt. Jeder der Lust hatte, sang und spielte, und auch diese Musik war von erlesener Qualität, denn immerhin hatten sich die besten bulgarischen Authentizitätshüter der Welt hier versammelt. So wäre das Fest vier Tage lang gegangen. Der offizielle Wettstreit der Mitwirkenden auf den Wiesen, der inoffizielle Teil im Städtchen. Obwohl es sich um eine Massenveranstaltung mit etwa 250.000 Besuchern handelte, blieb das dörfliche intime Gefühl erhalten, man lernte Leute kennen und man traf sich permanent wieder und erkannte zumindest einige der 18.400 „Künstler" und konnte mit ihnen reden.

Aber, so „authentisch" die Musik, so „authentisch" auch die Natur: Der Regen setzte am zweiten Tag ein und überflutete drei Tage lang nicht nur Koprivštica und das Zeltlager, sondern das ganze Land. Die Häuser und Felder zahlreicher Besucher von Koprivštica waren überflutet, als sie wieder in ihre Dörfer und Städtchen kamen: übergelaufenen Stauseen, eingefallene Brücken, versackte Straßen, zahlreiche Tote und obdachlos gewordene Menschen, ausgefallene Strom- und Wasserversorgungen und die verdorbene Jahresernte – von dieser Naturkatastrophe waren etwa zwei Millionen der ca. acht Millionen Einwohner Bulgariens betroffen.

Viele Ereignisse lassen sich in Bulgarien nicht einplanen, vor allem dann nicht, wenn es sich um „Authentisches" handelt. Es ist nur ehrlich zu sagen, dass auch die auditiven Erlebnisse vor allem dann beeindrucken, wenn man ihnen in ihrer ungeplanten „situativen Authentizität" begegnet: Wenn sich beispielsweise wie während

des Festivals über 50 Menschen unter der Plane einer Würstchenbude zusammendrängen, der Himmel eimerweise Wasser drüber schüttet und man völlig unerwartet, in dem Meer ihrer bulgarischen Stimmen versinkt und wenn der Zufall die Organisation übertrifft.[1033]

7.5.4 Groß und Laut (Megalomanie und technische Medien)

Die Diskrepanz zwischen „authentischer Folklore“ und vorgeführter „nationaler Authentizität“ wird durch die megalomanen Formationen besonders auffällig. Diese Megaformationen sind der Volkstradition vollkommen fremd. Sie wurden im Rahmen diverser Festivals ins Leben gerufen. Seither gelten sie als massenwirksamer Höhepunkt, als Attraktion, Sensation und Reklame für bulgarische Folklore. Besonders erfolgreich wurde die Formation der „100 rhodopischen Dudelsäcke“, die zum ersten Mal während des Săbors in Rožen 1961, einschließlich eines Chors aus 500 Sängern auftrat. Weitere Beispiele sind die zu den jeweiligen Săbori zusammengestellten Formationen: 100 Gădulki aus Veliko Tărnovo, gemischte Chöre von 300-400 Sängern während der Festivals „Pirin pee“ und „Vitoša“, 100 Kavala bei Sliven, bis zu 1000 SängerInnen singen zusammen ein Lied usw. Während des Săbors in Koprivštica 1976 wurden gleich mehrere Megaformationen vorgestellt: 100 rhodopische Dudelsäcke, 100 thrakische Kavals, ein Frauenchor aus 300 Sängerinnen, 100 Weihnachtsboten aus Pernik und der gigantische gemischte Chor aus der Region um Sofia.[1034]

Technische Medien: Dass technische Medien zur Produktion, Verstärkung und Reproduktion von Musik benutzt werden, ist auch für die Folklorefestivals zum Standard geworden. Die gesamte zum Raum des Festivals erklärte Landschaft, wird akustisch durch die technischen Medien besetzt. Das markanteste Merkmal ist die enorme und homogene Lautstärke, unabhängig davon, ob es sich um solistische, chorische, megalomane, vokale, instrumentale oder verbale Äußerungen handelt.

Ein weiterer Unterschied zwischen Volkstradition und Festivals ist die Distanz zwischen musizierenden Menschen und Publikum. Diese kommt einerseits durch die räumliche Abtrennung der Musizierenden durch eine Bühne zustande, andererseits verstärken auch die auditive Abtrennung des Klangs vom Musizierenden sowie die Verzerrung des Klangs durch Interferenzen zwischen den aufgestellten Lautsprechern den gefühlten Abstand zwischen den Anwesenden vor und auf der Bühne.

1033 Vgl. D. Popova – 2005, http://www.musikwerkstattrzeszut.de/index.php/mwr/artikel/bulgarien_erhoeren/. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

1034 Vgl. E. Stoin – 1976, S. 50.

Für die Laien birgt der Umgang mit verstärkender Technik bei ihren Darbietungen meist Probleme. Sie sind in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt und gezwungen, den Tanz auf den Holzbühnen vom Gesang abzutrennen. Häufig kommt es durch die an den Reglern stehenden Tontechnikern zu weiteren Störungen (z. B. Rückkopplungen), während sie versuchen müssen, den individuellen Umgang mit der Technik auszusteuern.

Relativ neu ist das Benutzen technischer Medien im Playbackformat. Vor allem professionelle Künstler – die Stars der bulgarischen Volksmusik oder die megalomanen Formationen, die während der Eröffnungs- und Abschlussveranstaltung auftreten – benutzen das Playbackformat. Auf Anfrage erhielt ich die Begründung, dass dies wegen des Fernsehmitschnitts nötig sei.

Beispiel: Der Săbor in Rožen 2006

Rožen liegt in den westlichen Rhodopen. Der Săbor findet auf einer großen Hochwiese statt, die durch den steil ansteigenden und bewaldeten Begpass begrenzt wird. Sie eignet sich hervorragend für große Feste. Die ersten Feste, die an diesem Ort gefeiert wurden, stehen in Verbindung mit dem Berliner Kongress von 1878. Unter Bismarck wurde beschlossen, dass die Grenze zwischen Bulgarien und dem Osmanischen Reich durch Rožen geht.[1035] Die neue Grenze zur Türkei trennte (ähnlich wie die Berliner Mauer) Familien und Freunde. An einem Tag im Jahr – zum kirchlichen Fest des Hl. Pantelejmon – öffneten die Türken ihre Grenzen und ermöglichten dadurch dieses Volksfest. Während der sozialistischen Ära wurde das Rožen-Treffen von der bulgarischen Regierung zu einem offiziellen und medienwirksamen Ereignis erklärt. 1961 wurde es zum ersten Mal mit einem Orchester von 100 Kaba-Dudelsäcken und 500 Sängern unter der musikalischen Leitung von Apostol Kisjov von öffentlich-politischer Seite organisiert.[1036] Es verfolgte das Ziel „den großen folkloristischen Reichtum der Rhodopen zu popularisieren und zu bewahren“.[1037]

Am 12. und 13. August 2006 fand unter der Schirmherrschaft des bulgarischen Ministers für Kultur und der Bürgermeisterin dieser Region erneut das „Rožen-Festival“ statt.[1038] Zahlreiche Dudelsackspieler kamen zusammen, um das Festival zu eröffnen. Der damalige Präsident Bulgariens, Georgi Părvanov, hielt die Eröffnungsrede. Das Ereignis lockte etwa 6000 Mitwirkende und 200.000 Zuschauer an. Natur – Berge – Wiesen – Wald und Himmel und mitten drin die große Bühne mit

1035 Vgl. http://www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2005/03/22/24337/index.html. Letzter Zugriff: 19.10.2012.

1036 1961 nahmen an drei Tagen 500 Laien und 80.000 Zuschauer teil. 1972 nahmen 3500 Laien und 150.000 Zuschauer teil.

1037 Kisjov – 1987. Die Aufnahmen befinden sich in der Phonothek des Radio Plovdiv.

1038 http://sabor.mc.government.bg/rozhen/main.php. Letzter Zugriff: 19.10.2007.

den großen Lautsprechern.[1039] Die 100 Dudelsackspieler traten in ihren standardisierten Trachten auf. Sie hatten ihre rhodopischen Dudelsäcke (Kabagajda) mitgebracht und sie spielten die alten Weisen, „als ob“ ihre archaischen Melodien nie verklungen wären. Alt, sehr alt waren diese Melodien – mindestens ebenso alt wie die Aufnahmen aus sozialistischen Zeiten, die tatsächlich durch die Lautsprecher zu hören waren.[1040]

Paradox war die Situation einerseits für das Publikum, das aus dem ganzen Land angereist war, um die 100 Dudelsäcke spielen zu hören, diese aber nicht zu hören bekam. Andererseits entstand auch für die Dudelsackspieler, die anwesend und kompetent sein sollten, aber während des ganzen Festivals zum Schweigen gezwungen waren, da ihre Musik von CD eingespielt wurde, eine paradoxe Situation. Ihre Aufgabe bestand darin, so zu tun, „als ob“ sie ihre Instrumente spielen würden. Die Dudelsackspieler mussten nun nicht mehr das Zusammenspiel üben, sondern das koordinierte Playbackspiel. Das Erscheinungsbild auf der großen Bühne sollte, um echt zu wirken, einen vollen Blasebalg vorführen. In vorbildlicher abendländischer Chortradition wurden die Spieler mit ihren Dudelsäcken auf Podesten gereiht. Sie trugen ihre uniformierten Trachten und sie taten, als spielten sie. Ein Dirigent war nicht auf Anhieb zu erkennen, aber selbstverständlich gab es ihn.[1041] In ihrem neuen Kontext sind die Dudelsäcke der „Pop“, die „Hyperrealität“ des Events.[1042] Die bulgarischen 100 Dudelsäcke können nun auch bei anderen Events weiterverbreitet werden, wie beispielsweise in der Hauptstadt Sofia zur Neujahrsfeier 2007, womit gleichfalls der Eintritt Bulgariens in die EU gefeiert wurde.[1043]

Neben der großen Bühne im Zentrum gab es noch zwei kleinere Bühnen an der Peripherie. Dort fand der Auftritt der ca. 6000 Laien aus ganz Bulgarien statt, die an beiden Tagen auf allen Bühnen parallel ihre „authentischen“ Volkstraditionen, ihre Lieder, Tänze und Rituale vorstellten. Klanglich waren ihre Darbietungen durch die Verstärkung mittels Mikrophonen gekennzeichnet. Allein um gegen die durch die Technik erzeugte Lautstärke der großen Bühne anzukommen, mussten auch sie technisch verstärkt werden. Sie besetzten im Umkreis ihrer Bühnen einen kleineren auditiven Klangraum. Die Präsentationen der Laien wurden von einer

1039 Weitere Bilder: http://imagesfrombulgaria.com/v/Bulgarian_Crafts_Folklore_and_Traditions/Rojen/. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

1040 Schallplatte: *Rožen pee ´87* [Rožen singt ´87], BHA 12267, Balkanton oder als CD: *The Magic of Rhodopa Montain. 100 Kaba-Bagpipes*, ADD 060182, Balkanton.

1041 Vgl. Kaden – 1984, S. 179ff.

1042 Vgl. Baudrillard – 1978, S. 114.

1043 Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=tNDySe7mKh8. Letzter Zugriff: 23.10.2012. Die 100 Dudelsäcke spielen das Lied „Bela săm junače“, das als Hymne der Rhodopen gilt. Der Mitschnitt stammt vom Bulgarischen Fernsehen (BTV). Vgl. http://www.btv.bg Letzter Zugriff: 19.10.2012. Siehe Musikbeispiel: Nr. 10, Bela săm junače (Sevda Simeonova) in Rožen, 2006.

musikwissenschaftlich betreuten Jury bewertet, und die Ausgezeichneten durften ein weiteres Mal beim Abschlusskonzert auf der zentralen Bühne auftreten.

Das Abendprogramm „Sterne über Rožen“ sollte der Höhepunkt sein. Als „Sterne“ wurden vor allem die inzwischen in die Jahre gekommenen Berühmtheiten der bulgarischen Volksmusikszene verstanden. Sie traten mit ihren alten, professionell produzierten und im Kontext des Festivals abgespielten Aufnahmen auf, denn keiner der Stars hatte sich die Mühe gemacht, für dieses Festival neue Einspielungen zu produzieren. Der Kreis der Profis schloss sich durch die Moderatoren und Techniker, welche die gesamte Veranstaltung begleiteten.

In der Nacht verließen viele der 100 Dudelsackspieler den Bannkreis des organisierten Medienklangs und feierten statt dessen ihr eigenes wahrhaft dionysisches Fest in den Bergen, mit Feuer, Rausch, Frauen, Gesang, Tanz und natürlich mit ihren Dudelsäcken.[1044]

Im Kontext des hier beschriebenen Festivals in Rožen ersetzten Medien den Klang der Dudelsäcke. Im Playback wurde die visuelle Präsenz der Instrumente benutzt, um die Referenz des technisch produzierten Klangs an ein traditionelles Bild von Musizierpraxis zu heften.[1045] Durch den Einsatz technischer Medien wurden bestimmte klangliche Besonderheiten möglich, die für eine Veranstaltung dieser Größenordnung typisch scheinen. Die gesamte zum Raum des Festivals erklärte Berglandschaft wurde akustisch durch technische Medien besetzt. Das wohl markanteste Merkmal war die enorme Lautstärke – unabhängig davon, ob es sich um die Verstärkung der live präsentierten Instrumente und Stimmen oder um das Abspielen von Tonaufnahmen handelte. Durch die technische Einmischung wurde der Unterschied zwischen solistischer Darbietung, Gruppenspiel und gesprochenem Text in Bezug auf die Lautstärke nivelliert.

Neu in Hinblick auf das Beispiel Bulgarien und speziell auf die Dudelsäcke in Rožen ist die erstaunliche Ästhetik der Transparenz. Die unverblümte Art, die ein in der Vergangenheit stattgefundenes Ereignis mit Hilfe technischer Mittel zu einer neuen Musikproduktion werden lässt. Dieses Produkt wird wiederum als Markenzeichen benutzt, wodurch das Ereignis zu einem reproduzierbaren Event mit national-politischer Bedeutung stilisiert wird.[1046]

Der Săbor in Rožen dient als Beispiel dafür, wie mediale Technik eine Brücke zwischen Erinnerung und Novation errichten kann. Sie ermöglicht das Erlebnis unabhängig davon, ob es sich um eine Repräsentation handelt. Sie vermag es den gedanklichen Widerspruch zwischen Erinnerung und Novation, Erlebnis und Repräsentation durch die von ihr besetzten Klangräume zu erneuern und somit in

1044 Siehe Kap. 7.5.6 Offizielle und situative Authentizität während der Festivals.

1045 Aus ähnlichen Gründen werden Synthesizer mit Klaviertasten ausgestattet, obwohl sie durchaus von Reglern ersetzt werden könnten. Vgl. Pinch & Trocco – 2002.

1046 Die Referenzen zur „Authentizität“, zu den verschiedenen Darbietungsformen und zu den auditiven Outputs der Lautsprecher bleiben dabei weiterhin gültig.

Echtzeit erklingen zu lassen. Dadurch wird mediale Technik einerseits zum Medium der Instrumentalisierung, und andererseits werden die Instrumente (beispielsweise die 100 Dudelsäcke) für die durch sie zu erfüllenden Aufgaben instrumentalisiert. Noch nie (außer für bestimmte Musikethnologen) stand der Dudelsack als Instrument im Vordergrund. Immer war der Kontext seines Spiels ebenso bedeutsam wie sein Klang. In dieser gedanklichen Form ist es dennoch erstaunlich, dass die repräsentativen Darbringungsformen von Musik eine breite Akzeptanz im Publikum finden. Sie fungieren sowohl als Erinnerung als auch als Erlebnis. Es ist auch voraussehbar, dass die Erwartungshaltung der Besucher bei einem Volksfest wie Rožen durch den Einsatz technischer Medien und vor allem durch die Playbackshow enttäuscht werden. Ein „Folklorespektakel [Folkloretheater]“ – der Begriff wurde von den Organisatoren selbst gewählt – und „Stars der Volksmusik“ haben andere Funktionen als die traditionellen Volksfeste und die Musizierwettstreite, an deren Stelle sie treten wollen. Für die Musik der 100 Dudelsackspieler bedeutet dies jedoch dennoch keine Deklassierung. Im Gegenteil, durch ihren „Medienklang“ kommt es zur Aufwertung, zur großflächigen und mehrmaligen Verbreitung innerhalb der Massenmedien. Diese Musik wird gehört, wieder und wieder, ob nun im Fernsehen, Radio oder beim nächsten bedeutenden Event, auf LP und CD, selbst im Internet ist sie leicht zu finden.[1047]

7.5.5 Nationale und gesellschaftliche Bedeutung der Folklorefestivals

Folklore und vor allem „authentischer Folklore“ wurde und wird als Identität und Nationalität stiftendes Medium besonderer Wert zugesprochen. Durch die Festivals wird dieser Idee Kontinuität garantiert. Diese Festivals gelten als Mittel zur Bewahrung und Fortführung von Volkstradition und haben die Funktion der Reorganisation und der neuen Institutionalisierung von Folklore im gesellschaftlichen Kontext übernommen. Obwohl die Festivals inhaltlich auf die „Authentizität“ der vorgeführten Folklore beharr(t)en, waren sie das Podium für die Umformung von „authentischer Folklore“ in Kunst. Sie verfolgten die Ziele, das Folkloreerbe systemkonform zu gestalten und durch Wiedergabe und Popularisierung der künstlerisch transformierten traditionellen Musik, Tanz, Trachten und Brauchtum nationale Identität zu formen.

Die Ministerin für Kultur und Tourismus, Nina Čilova, formulierte in ihrer Rede, gehalten während des Abschlusskonzerts in Koprivštica 2005:

> *„Drei Tage lang wird Bulgarien in Koprivštica durch das Wertvollste seiner unikalen Folklore wiedergeboren. Koprivštica ist nicht nur ein Fest ... Das ist unser Stolz und unser Selbstbewusstsein – eines Volkes mit tausendjähriger Geschichte und Kultur. Durch*

1047 Vgl. D. Popova – 2009, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst09/pst09_popova.htm.

Koprivštica lebt die Liebe zum Bulgarischen. … Das bulgarische Volksschaffen ist unser größter Reichtum und unser Konkurrenzvorteil im vereinten Europa."[1048]

Unter nationalpolitischem Blickwinkel ging es ausschließlich um das Aufführen, Bewahren und Wiederbeleben von „bulgarischer Folklore". Die Traditionen der in Bulgarien lebenden ethnischen Minderheiten wurden ausgeklammert. Beim ersten Festival in Koprivštica nahmen noch Vertreter fast aller in Bulgarien lebenden Ethnien teil. Später durften sie nur noch „verkleidet" als Bulgaren und mit bulgarischer Folklore auftreten.[1049] Dies ist jedoch für die ethnischen Minderheiten meist kein zu großes Hindernis, denn bis auf einige extremistische Ansichten, fühlen sie sich beiden Kulturen zugehörig. Sie sind beispielsweise als in den Rhodopen lebende Roma ebenso in der Folklore der Roma als auch in den lokalen Traditionen der Rhodopen verankert und nennen beides „ihre Musik". Innerhalb der wissenschaftlichen Forschung markiert der Einfluss nichtbulgarischer Musik auf die so genannte „authentische Folklore" eine (noch nicht ausgefüllte) Leerstelle.[1050]

Unabhängig vom folkloristischen Inhalt wurden die Festivals und Săbori zu Propagandazwecken der staatlichen und politischen Mächte benutzt. Es ist bezeichnend, dass bis heute die Kontrolle über die Organisation sowie die administrativen Schlüsselpositionen durch staatliche bzw. bezirkliche Behörden wahrgenommen werden. Die Präsenz von politischen und parteilichen Repräsentanten bei diesen Festivals des Volksschaffens kann inzwischen ebenso wie das Format der Veranstaltungen als Tradition bewertet werden. Daher bleiben auch die ideologischen Funktionen von „authentischer Folklore" im nationalen Kontext unabhängig von den wechselnden politischen Führungen erhalten.

Einige Beispiele:

- Der 5. Săbor „Pirin pee" [Pirin singt] 1985 wurde dem 13. Kongress der Bulgarischen Kommunistischen Partei (BKP) gewidmet. Daher wurden besonders viele staatliche Mittel zur Verfügung gestellt, sodass 7895 Ausführende aus 18 Regionen auf acht Bühnen auftraten. Beim Eröffnungskonzert sprachen der erste Sekretär der Bezirksleitung der BKP und der Vorsitzende des Kulturkomitees. Ihre Reden wurden durch den Auftritt des professionellen Folkloreensembles „Pirin" und Laiengruppen, die institutionell an die Gewerkschaften angebunden waren, begleitet.[1051]

1048 Zitiert nach eigener Feldaufnahme.

1049 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 213.

1050 Siehe Kap. 4.2.6 Aufgaben und Ziele am Institut für Musik, Forschungsfelder.

1051 Der Săbor „Pirin pee" findet seit 1962 statt. Seit 1997 existiert die Stiftung „Pirin pee", die speziell für die Organisation dieses Festivals gegründet wurde. In diesem Jahr nahmen 3800 Mitwirkende und 200.000 Besucher teil.

- 1993 wurde der regionale Săbor in Rožen zu einem nationalen Săbor umstrukturiert. Der Săbor „Rožen 2000“ wurde vom Präsidenten Petăr Stojanov zum „allgemein bulgarischen Treffen“ erklärt, das den „Bulgaren, die ihre Heimat verlassen haben“ gewidmet war.[1052]
- 2006 schloss der Wahlkampf des Präsidenten Georgi Părvanov und seine Propaganda für die Bulgarische Sozialistische Partei den Besuch zahlreicher kleiner und großer, lokaler und regionaler Săbori und Festivals ein. Dadurch formte er sein politisches Image als volksnaher Präsident, der die zunehmende Bedeutung und den Wert sowie die Autorität der alten Traditionen, mit denen sich die Bulgaren identifizieren, für sein Land und sein Volk vertreten wird. Beispielsweise hielt er während des Săbors in Rožen 2006 die Eröffnungsrede. Bereits im Werbetrailer für das Festival, der während des Festes und im Vorfeld unzählige Male durch die Massenmedien abgespielt wurde, wurde die Schirmherrschaft des Kulturministers (Prof. Stefan Danailov), der ebenfalls der Bulgarische Sozialistische Partei angehört, betont.[1053]

„Der Präsident Georgi Părvanov nahm an der Eröffnung des traditionellen Rožen-Treffens teil. ‚Hier kann man als Mensch wirklich die tiefsten bulgarischen Gefühle, die bulgarischen Emotionen, spüren und man kann sich aufladen mit nationaler Energie’, sagte das Staatsoberhaupt. Seiner Meinung nach ist die bulgarische Kultur eins unserer ernsthaftesten Argumente vor Europa. ‚Das ist etwas, mit dem wir nicht nur die Bühnen in Europa erobern können, sondern womit wir die normalen Europäer gewinnen können, auf unserer Seite zu sein’, sagte bei der Eröffnung des Festivals der Präsident.“[1054]

Die politische Instrumentalisierung von Musik hat sich durch die Verpflichtung von Musikern für Events und die Instrumentalisierung diverser Feierlichkeiten für gesellschaftspolitische Zwecke in der Geschichte vielfach bewährt.[1055]

7.5.6 Offizielle und „situative Authentizität“ während der Festivals

Das Phänomen der „situativen Authentizität“ wurde bereits als Begriff eingeführt.[1056] Gerade während der Săbori ist es möglich, „situative Authentizität“ zu erleben. Sie wird gleichermaßen von den Mitwirkenden als auch vom Publikum, zu dem in gewisser Weise nach getaner Arbeit auch die Wissenschaftler zählen,

1052 Die Organisation fand durch das Ministerium für Bildung und Kultur, der Leitstelle für Radioinformation und Fernsehen (Sofia) und der Bezirksverwaltung (Smoljan) statt.

1053 Siehe Kap. 7.5.4 Groß und Laut (Megalomanie und technische Medien), Beispiel: Der Săbor in Rožen 2006.

1054 http://www.dnevnik.bg/show/?storyid=277138 Letzter Zugriff: 19.10.2012.

1055 Vgl. z. B. Gericke 2002.

1056 Siehe Kap. 1.4 Authentizität als Schnittstelle zwischen Kultur und Kulturtechnik, Situative Authentizität.

empfunden, denn hierbei geht es vornehmlich um das emotionale Erleben musikalischer Kontexte. Die Distanz zwischen Aufführenden und Zuhörern – Bühne und Publikum – ist in diesen Momenten aufgehoben. Die „Authentizität" der Musik wird hierbei nicht anhand der gattungsspezifischen Authentizitätskriterien bewertet, sondern anhand des direkten Erlebens der kontextuellen Bedingungen. Die Formen des Erlebens von Musik können hierbei äußerst vielfältig sein. In das Zentrum der Betrachtung rücken die erlebten zwischenmenschlichen Beziehungen, die sich durch Musik hindurch äußern.

Die musikalische „situative Authentizität" ist während jedes Festivals zu erleben. Sie findet neben dem offiziellen Wettbewerbsteil des Vorgeführten statt und scheint ebenso selbstverständlich wie die Tatsache, dass auch während des Festivals gegessen und getrunken und geredet wird. Man könnte sie als den inoffiziellen Teil des Festes bezeichnen, dessen einzige Voraussetzung der offizielle Teil ist. Der Erfolg eines Festivals könnte durch die Atmosphäre der parallel existierenden Welten des Offiziellen und Inoffiziellen, des organisierten und spontanen, des aufgeführten und des erlebten musikalischen Kontextes bestimmt werden. Diese beiden Seiten werden nur formal separiert. In der Realität der Situation bedingen sie sich gegenseitig.

Die Blickwinkel auf das Phänomen der „situativen Authentizität" können teilnehmend, beobachtend oder nachträglich abstrahierend sein. Vor allem seit die Wissenschaftler weniger in die Organisationsarbeit des offiziellen Teils involviert werden und die Auswertungen der offiziellen Vorstellungen hauptsächlich das bestätigen, was sie eh schon wissen, ist ihr Interesse an den situativen Kontexten merklich gestiegen. So berichtet der Musikethnologe L. Botušarov über den Săbor „Pirin pee 1997" wie folgt:

„Auf dem Festival können ständig verschiedene Situationen beobachtet werden. Während der festlichen Reden auf der Bühne durchziehen die Rufe des Eisverkäufers das Publikum, Bekannte treffen sich und reden, jemand füllt Fragebögen aus, Mitwirkende proben (so auch während des Musizierwettstreites auf den Bühnen). Eine Gesellschaft hatte Zurnaspieler mitgebracht, die sie nach ihrem Auftritt auf der Bühne in einer improvisierten Kneipe unterhalten sollten. Die Folklore – jene, lebendige – befand sich außerhalb der offiziellen Bühnen, ohne dass es von Bedeutung war, ob die Spezialisten sie über oder unter der Messlatte sahen und ob sie sie als folkloristisches Erbe auf der Bühne zugelassen hätten. Zum Glück kommt das Erbe immer häufiger ins Leben zurück. So hat die Männergesangsgruppe aus der Stadt Belica nach ihrer offiziellen Vorstellung die Ihrigen an einem Feuer im Wald mit ihren alten Gesangsweisen unterhalten. Es wurde geklatscht, so wie auch bei der Aufführung auf der Bühne geklatscht wurde. Aber das war eine ander Art von Klatschen – die Rolle des Publikums hatte sich verändert – die Leute waren zu Mitwirkenden geworden. Als Menschen der Gegenwart hatten sie die Abgeschlossenheit ihrer lokalen Folklore, auf die sie stolz waren, überwunden. Und sieh da, am Feuer fiel das

Akkordeon den Sängern ins Wort, um in der Region Pirin eine thrakische Melodie zu spielen. Alle fassten sich zum Reigentanz [Horo] an den Händen.“[1057]

Für die Laien und für das Publikum zählen diese Momente zu den Höhepunkten ihrer Reise. Musikalische „situative Authentizität“ findet bereits während der Busfahrt zum Festival statt. Sie hat ihre Orte und ihre Zeit ist die Nacht, wenn das offizielle Programm beendet ist und man sich bei den Feuern trifft. Sie setzt unweigerlich ein, wenn die offiziellen Rahmenbedingungen ihre Struktur nicht einhalten können. Beispielsweise reicht ein Regen aus, um die Technik der Bühnen lahm zu legen und somit das gesamte Festival zu unterbrechen – in diesem Moment beginnt während eines Festivals mit Sicherheit die unorganisierte spontane Form der musikalischen Kommunikation. Sie kann Stunden und Tage dauern und wird erst durch die zeitlich strukturierten Rahmenbedingungen des offiziellen Festivals und letztendlich durch die Abfahrt der Busse begrenzt.

Abb. 53: Dudelsackwettspiel in Gela

1057 Botušarov 1999, S. 30.

> Erlebnisbericht Dudelsackwettspiel in Gela 2004: Jedes Jahr findet am ersten Augustwochenende das Dudelsackwettspiel in Gela statt. 2004 fing es mitten im offiziellen Programm an zu nieseln. Die Bühne wurde geschlossen, die Technik musste einpacken und die Jury verließ ihren Ehrenplatz. In dem Moment fingen die Dudelsackspieler an, tatsächlich auf der Wiese um die Wette zu spielen. Es ging ihnen darum, wie viele Menschen sie trotz Regen zum Tanzen bringen konnten. Wesko (Veselin Aleksandrov Mitev) war eindeutig der Gewinner.[1058] Die Originaldauer von „Weskos Stück" war 28 Minuten[1059], gefolgt von einer von den über fünfzig im Regen Tanzenden eingeforderten Zugabe (ca. 18 Minuten). Wesko spielte also 46 Minuten bevor ein anderer an der Reihe war und im Gegensatz zu den ca. 5 Minuten, die einem Dudelsackspieler im offiziellen Wettbewerb zustehen. Das Dudelsackwettspiel verlegte sich in der Nacht an die Lagerfeuer und endete erst am frühen Morgen. [1060]

Die Musiken, die während der „situativen Authentizität" erklingen, müssen nicht den Authentizitätskriterien der Wissenschaftler entsprechen. Doch es handelt sich um Folklorefestivals, zu denen Menschen kommen, die ein besonderer Bezug zur „authentischen Musik" vereint. Daher liegt es nahe, dass die Anwesenden aus dem gattungsspezifischen „authentischen Repertoire" wählen, das sie vereint und das ihnen am Herzen liegt. Unabhängig davon kommt es selbstverständlich auch zu skurrilen Ausnahmen. So beeindruckte ein Spieler in Gela 2004 und auch bei anderen Festivals durch seine Interpretationen von Jimi Hendrix Songs auf seinem Dudelsack.

7.5.7 Gegenwart und Perspektive

In der 3. Phase (nach 1989) erleben die Folklorefestivals nach einer kurzen Zeit der Infragestellung einen neuen Aufschwung. Die Idee und das Format haben sich bewährt. Sie lassen sich den neuen gesellschaftlichen Bedingungen gut anpassen. Neben dem großen nationalen Săbor in Koprivštica und den dazugehörigen Vorentscheiden werden auch heute so gut wie alle während der sozialistischen Ära initiierten Festivals fortgesetzt. Weiterhin wird den als Volksfesten beschriebenen

---

1058 Siehe Kap. 7.7 Authentizität als semiprofessionelle Leidenschaft, Ein Gespräch mit dem Dudeksackspieler und Sänger Veselin A. Mitev.

1059 Siehe Musikbeispiel: Nr. 27 Wesko (Veselin Aleksandrov Mitev) spielt Dudelsack in Gela. Das Besondere an der dort entstandenen Feldaufnahme von Weskos (Veselin Aleksandrov Mitev) Beitrag war, dass viele Besucher aus der ganzen Welt, organisiert in „Rainbow Gatherings and the Rainbow Family of Living Light" anwesend waren und versuchten mitzutrommeln. Wesko versuchte daher während des Spielens, sie in den ungeraden Rhythmus des „schiefen Horos" (eins-zwei, eins-zwei, eins-zwei, eins-zwei-drei = kurz, kurz, kurz, lang) einzutakten. Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_Gathering.

1060 Siehe Musikbeispiel: Nr. 27.

lokalen Săbori neues Leben eingehaucht. Sogar neue folkloristische Veranstaltungen werden organisiert. Die Tendenz ist steigend.[1061]

Ebenso wie die Laienkollektive mussten die Veranstaltungen eine organisatorische Überformung durchlaufen. Die von staatlicher Seite durchgeführte Organisation und Finanzierung wurde auf ein Minimum reduziert oder komplett eingestellt. Die Organisation und Finanzierung dieser Festivals wurde von anderen Veranstaltern übernommen, doch inhaltlich bleibt sie eine bürokratische Angelegenheit. Lokale, regionale und vor allem private Initiativen haben einen Großteil der Arbeit und der Kosten übernommen. Dazu zählen Kulturhäuser, Vereine, Verbände, Stiftungen usw., die meist ausschließlich zu diesem Zweck gegründet wurden. Das schon in den Anfängen entwickelte Prinzip der Organisation und Durchführung wird jedoch unverändert beibehalten. So liegt auch die Kontrolle der Organisationsprozesse weiterhin in öffentlicher Hand. Die Gemeinden übernehmen die Verantwortung für die lokalen, die Bezirksleitungen für die regionalen Săbori, und das Kulturministerium übernimmt zumindest formal die Verantwortung für die nationalen Festivals. Die organisatorische Arbeit wird jedoch hauptsächlich von externen Veranstaltern übernommen. Beim Management für die meisten Festivals haben zudem inzwischen private Investoren mitzureden. Daher werden die Festivals auch mehr und mehr als kommerzielle Veranstaltungen geplant. Aber auch Fragen des Prestiges, der Werbung und selbst politischer Wahlkampf können als motivierende Faktoren für die Veranstalter beobachtet werden.

Vor allem die Bewertung durch die Massenmedien, die mittels der Aufnahme von Volksmusik in ihr Programm Präferenzen setzen, ist zunehmend von Interesse. Es steht fest, dass das Modell der szenischen Präsentation von „authentischer Folklore“ während großer volksnaher Massenveranstaltungen sich bewährt hat. Was die „Authentizität“ betrifft, verschmelzen die ehemals strengen Grenzen der musikalischen Gattungen: lokale Eigenheiten, die regionale, nationale oder internationale Zugehörigkeit von Musik oder die Zuordnung von Folklore zur professionellen Kunst bzw. zur Kulturarbeit der Laien.

Unabhängig davon bleiben diese Festivals bestehen, weil sie ein stabilisiertes Modell des gegenwartsbezogenen Umgangs mit Folklore darstellen. Sie behalten ihre wichtige Bedeutung im Kulturleben Bulgariens bei. Außerdem sind diese Festivals nachhaltig zu einem der wichtigsten Motivationsfaktoren für die musizierenden Laien und deren Arbeit mit Tradition avanciert und somit bereits in diesem Sektor massenwirksam. Die auf der Bühne präsentierte Folklore wird weiterhin als Modell und Speicherplatz für die „Authentizität“ oraler Traditionen akzeptiert. Ebenso werden auch gegenwärtig Spezialisten hinzugezogen, um als Jury bewertend aufzutreten. Die Wissenschaftler sind inzwischen jedoch nicht die

1061 Für das Jahr 2009 wurden 209 Festivals beworben, 2012 sind es bereits 233 Festivals. Vgl. http://mc.government.bg/programa.php?a=7&t=1. Letzter Zugriff: 09.10.2012.

einzigen Spezialisten, deren Urteil von Interesse ist. Die Tendenz zeigt, dass immer mehr Jurymitglieder aus der musikalischen Praxis kommen. Das sind vor allem die mittlerweile in die Jahre gekommenen „Stars“ aus der professionellen Volksmusikszene.

7.6 „Authentische Musik“ in den Massenmedien

Vor allem die Massenmedien benutzen im urbanen Raum sehr häufig den Begriff der „Authentizität“ im Zusammenhang mit Musik. Es existieren zahlreiche Musiksendungen, die zwar „authentisch“ im Titel tragen, sich jedoch bei der Definition der Kriterien und somit bei der Programmgestaltung weite Interpretationsspielräume erlauben. Die Massenmedien fungieren durch ihre Programmstruktur als Förderer oder als Filter für die Musikentwicklung. Allein schon ihre Erfindung und Inbetriebnahme beschreibt einen tiefgreifenden Umbruchprozess, der die Infrastruktur des Musiklebens veränderte und Konsequenzen für die Reproduktionsmuster, den Umgang und die Rezeptionszusammenhänge einschließt.

Bereits in der ersten Phase bis 1944 wurden durch die Massenmedien standardisierte Formate für Volksmusik entwickelt, die in der zweiten Phase bis 1989 ihren Höhepunkt in der Institutionalisierung von speziellen Ensembles für Volksmusik innerhalb der Massenmedien (Radio und TV) erreichten. Die dritte Phase nach 1989 ist durch die absolute Beliebigkeit der Anwendung des Authentizitätsbegriffs durch die Massenmedien im Kontext von Volksmusik gekennzeichnet. Sehr selten werden in den Programmen und Sendungen die von musikwissenschaftlicher Seite als „authentisch“ klassifizierten und von Traditionsträgern praktizierten Musiken ausgestrahlt.

7.6.1 Standardisierung der Formate für Volksmusik

Durch das musikethnologische Interesse für „authentische bulgarische Volksmusik“ wurde der Diskurs über „die Authentizität“, „das Bulgarische“ und die Bewahrung „des Traditionellen“ eingeleitet. In der Öffentlichkeit und in den Bereichen des Populären und Urbanen richtete sich das Interesse hingegen auf den Fortschritt, was nicht ohne Folgen blieb:

Bereits kurz nach der Gründung des Bulgarischen Radios 1929 wurde den live und im „authentischen Kontext“ a-capella singenden Volkssängern und -sängerinnen speziell für ihren Auftritt im Radio Instrumentalisten zur Seite gestellt, die sie begleiten sollten.[1062] Dass Volkslieder in den Medien, aber auch auf Tonträgern, fast ausschließlich mit instrumentaler Begleitung existieren, hat hier seinen Ur-

1062 Die Instrumentalgruppen wurden von Cvjatko Blagoev geleitet. Er hatte zwei Formationen: eine mit folkloristischen Instrumenten und eine mit klassischen Instrumenten.

sprung, denn allmählich entwickelte sich diese Vortragsweise zu einem standardisierten Format der Veröffentlichung von Volksmusik und griff ebenso stark in die musikalische Praxis über.[1063] Dadurch trägt Volksmusik seit Anfang der 1930er Jahre in den Medien den Stempel der Standardisierung und auch der „Verwestlichung“.[1064]

Während der sozialistischen Phase wurde die Verantwortung für das bulgarische Radio und Fernsehen einem separaten Komitee [Komitet za televizija i radio, später Bălgarska televizija i Bălgarsko radio] übertragen. Dadurch, dass immer größere Bevölkerungsanteile Musik über die Massenmedien wahrnahmen, hatte man durch die Art ihrer Programmgestaltung viel Einfluss auf den Bekanntheitsgrad und den Erfolg von Musiken. Sowohl der Transformationsprozess von „authentischer Musik“ als auch dessen Akzeptanz konnten maßgeblich durch die Massenmedien beeinflusst werden.

Die an die Medien gebundenen Ensembles für Volksmusik, wie beispielsweise der Radiochor, waren neben den anderen staatlich geförderten Ensembles vor allem nötig, um die zur „nationalen Volksmusik“ bearbeitete Folklore über die Massenmedien zu popularisieren.[1065] Die Arbeit dieser Ensembles wurde täglich unter der Rubrik „Volksmusik“ ausgestrahlt. Unbearbeitete „authentische Folklore“ wurde nur in den ganz frühen Morgenstunden gesendet.[1066] Natürlich kamen dann und wann, doch vergleichsweise selten, auch einmal Wissenschaftler mit ihren Ansichten über „Authentizität“, „Rituale“ und „Folklore“ einschließlich einiger archivierter Traditionsträger zu Wort.

Durch die Massenmedien wurde die Verbreitung der Volksliedbearbeitungen und Kompositionen im Volksstil, im Gegensatz zur „authentischen Folklore“, enorm gefördert. Dabei spielten auch zu sozialistischen Zeiten ökonomische Faktoren eine Rolle, denn die Transformation von „authentischer Musik“ zu „nationaler Volksmusik“ versprach Komponisten, Bearbeitern und Ausführenden sehr gute finanzielle Einnahmen. Die Honorare und Ausschüttungen wurden hauptsächlich über die Massenmedien (Radio und TV) und über den Komponistenverband bezahlt. Bestimmte Bearbeitungen von Folklore erklangen wie Hits mehrfach am Tag, wochen- und monatelang.

Durch die Massenmedien konnten neue ästhetische Wertvorstellungen vermittelt werden, die mit Hilfe der impresarischen Tätigkeit diverser Büros, die allesamt vom Staat organisiert waren, auf das Musikleben im Land Einfluss hatten. Sie setzen ihre Repertoirepolitik durch, indem sie die Entstehung und Erfolgsgeschichte eines „nationalen musikfolkloristischen Stils“ vorantrieben. Dieser

1063 Vgl. V. Tončeva – 2006, S. 25.
1064 Vgl. Dimov – 2004, S. 85-86.
1065 Siehe Kap. 7.2 Nationale Volksmusik (Ensembles).
1066 Vgl. Zacharieva – 2000, S. 5-24.

„nationale Stil“ wurde von Seiten der Musikwissenschaft häufig als homogenisierte Variante der thrakischen Musikfolklore beschrieben.[1067]

Ein Beispiel für die Manipulation musikalischer Praxis durch die Massenmedien und den dahinter liegenden Machtstrukturen ist der Umgang mit der Musik der bulgarischen Hochzeitsorchester:[1068] In den 1980er Jahren waren die Hochzeitsorchester in Bulgarien sehr beliebt, populär und ausgesprochen gut bezahlt.[1069] Die staatlichen Konzertagenturen verdienten ohne jegliche Investition oder Arbeit durch die Abgaben, die sie für jeden Auftritt – auch im privaten Rahmen – entrichten mussten, ausgesprochen viel Geld. Umso erstaunlicher ist es, dass sie nicht durch die Massenmedien protegiert wurden. Nur wenn die Hochzeitsorchester bereit waren, ihre Musik durch einen Komponisten bearbeiten zu lassen, bekamen sie die Möglichkeit, durch die Medien aufgezeichnet und gesendet zu werden. Diese Bearbeitungen veränderten jedoch das Format und den Klang der Hochzeitsorchester. Die Vergabe von Kompositionsaufträgen und Honoraren wurde von den staatlichen Verbänden (vor allem Komponistenverband) kontrolliert. Beispielsweise wurden die Gruppen „Horo“ und „Konjušenska grupa“ durch ein klassisches Arrangement mit elf Streichern ergänzt. Durch die Vorgaben der Massenmedien wurden bei diesen Formationen die expressive und emotionale Art ihres Spiels und jegliche Art der Improvisation unterbunden.[1070] Viele Hochzeitsorchester führten ein Doppelleben. Sie spielten die von ihnen geforderten „richtigen“ Standards für die Jurys und gleichzeitig als Undergroundbands, weil sie dort ausleben konnten, was offiziell nicht den Vorstellungen „authentischer“ Bewahrung des folkloristischen Erbes entsprach. Doch gerade in der untergründigen soziokulturellen Atmosphäre konnten die Hochzeitsorchester auf funktionaler Ebene weitaus mehr Eigenschaften „authentischer Folklore“ übernehmen und diese an vielen Stellen ersetzen.[1071]

„Die Polemiken kritisieren den Anarchismus, der die Instrumentalmusik erfasst hat, d.h. die künstlerische Freiheit, die spontan entstandene Innovationen sublimiert, einschließlich in Richtung eines aufgeführten Virtuosentums, das nicht zu bändigen ist, und improvisatorischen Methoden, die Ethnodialekte aus verschiedenen Regionen aber auch Intonationen mit bei weitem nicht hiesiger Herkunft kreuzen.“[1072]

1067 Vgl. Buchanan – 2006, S. 159.
1068 Siehe Kap. 3.2.1 Bulgarische Gattungen.
1069 Vgl. Silverman – 1996, S. 240 und Rice – 1994, S. 247-250.
1070 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 112.
1071 Vgl. Levi – 2007, S. 70-73.
1072 Levi – 2007, S. 70f.

Die Massenmedien waren zu einem Großteil an der musikalische Transformationen dessen, was als Folklore bezeichnet wird, beteiligt. Pessimisten, darunter viele Musikethnologen, sprechen vom „Tod der Folklore durch die Medien“.[1073]

> *„Wie mit einem Zauberstab weggezaubert, verschwindet in Bulgarien nach 1971 die authentische Folklore aus dem Fernsehen. Es wird mit Volksmusikkonzertchen nachgeladen, in denen für die ‚saubere' Folklore nur ein sehr kleines Plätzchen übrig bleibt.“*[1074]

> *„Der Umgang mit bulgarischer Musikfolklore durch die Medieninstitutionen richtet sich (mit kleinen Ausnahmen) hauptsächlich nach den kommerziellen Zielen. Das führt zu einer oberflächlichen, unvollständigen und ungenauen Präsentation vor einem großen Auditorium.“*[1075]

Bekanntlich haben die Medien nicht nur Einfluss auf das, was gesendet wird und was nicht, sondern sie verändern die Nachricht selbst und geben der Information eine spezifisch mediale Gestalt.[1076] Es stellt sich daher die Frage nach der „Gestalt“ der Musikfolklore, welche durch die Medien ein breites Publikum erfährt, denn sie modelliert den Geschmack des Auditoriums.[1077] Wenn man bedenkt, dass zu diesem Auditorium auch die in den Dörfern verbliebenen Bauern gehören, so liegt die These nahe, dass mit Auswirkungen auf ihre Art des Musizierens und Empfindens von Folklore zu rechnen ist.

Optimisten, darunter eher die jüngere Generation von Musikethnologen, unterstreichen, dass durch die Präsenz von Folklore in den Medien der Volksmusik neues Leben eingehaucht wird. Natürlich geschieht dies um den Preis von tiefen semantischen, funktionalen und musikalischen Transformationen.

Da auch gegenwärtig die verschiedenen Formen von Musikfolklore gleichzeitig existieren, könnten die Medien einen Spiegel der Realität bilden. Unabhängig davon bleiben die Massenmedien gesellschaftspolitisch dazu angehalten, für die Verbreitung und Popularisierung von bulgarischer Musik zu sorgen, um deren Präsenz, Akzeptanz und Rezeption im öffentlichen Raum zu behaupten. Vor allem die öffentlich-rechtlichen Medien haben die erklärte Absicht, alle real existierenden traditionellen und modernen Formen von Musik abzubilden. Sie tragen die Verantwortung für Verzerrungen in diesem Abbild und für die Konstruktion der „Gestalt“ der bulgarischen Volksmusik in der Gegenwart. In Abhängigkeit von den Sendezeiten gehört bulgarische Musik – Folklore im weitesten Sinne – innerhalb der Massenmedien zu einem der Pfeiler des bulgarischen Kultur- und Bildungsprogramms. Die Redaktion „Kultur und Bildung“ des bulgarischen National-

1073 Pejčeva – 1996.
1074 Kaufman – 1973, S. 68.
1075 Pejčeva – 1996, S. 30.
1076 Vgl. T. I. Živkov – 1996, S. 7.
1077 Vgl. V. Tončeva – 2006, S. 37.

fernsehens (BNT) besteht aus drei Sparten: 1. Kultur allgemein; 2. Bildungsprogramme; 3. Bulgarische Folklore. Zusätzlich zu den öffentlich-rechtlichen Sendern, welche Sendezeiten für „bulgarische Volksmusik“ zur Verfügung stellen, können über das Kabelfernsehen derzeit mindestens drei Sender empfangen werden, die rund um die Uhr „bulgarische Volksmusik“ in Form von Videoclips und Musiksendungen ausstrahlen: „Folklor“, „Planeta“ und „Skat“.[1078]

Die gegenwärtige Aufführungspraxis der durch die Massenmedien verbreiteten bulgarischen Musik, die mit Sicherheit Auswirkungen auf das Formieren des Geschmacks eines Auditoriums hat, bedarf einiger Erläuterungen:

Am häufigsten sind professionelle Musiker, die volksmusikalische Bearbeitungen spielen zu hören und zu sehen.[1079] Die Transformation von Volksmusikern zu professionellen Musikern gehört zu den markantesten Veränderungen im Vergleich von Tradition und Gegenwart. Sowohl die Ausbildung als auch die Art des Gelderwerbs ist hierbei von Bedeutung. Unter den Volksmusikern gibt es einen Starkult, der durch die Vorliebe der Sendeanstalten, bekannte szenisch routinierte Künstler zu präsentieren, hervorgerufen und unterstützt wird.[1080] Der Erfolg in den Medien ist für die Musiker sehr anziehend, weil er Geld und Möglichkeiten zur Selbstdarstellung bietet.[1081]

Selten finden in den Programmen der nationalen visuellen Medien die noch überlebenden Formen der traditionellen Musikkultur einen Platz. Als Argument wird der geringere Prozentsatz an Adressaten, aber auch das Wesen der „authentischen“ Interpreten angeführt:

> *„Du nimmst z. B. eine Oma, die phantastisch singt, und wenn die Scheinwerfer angehen, dann verdreht sie sich [preinačava se], sie kann nicht das sein, was sie ist, spricht nicht ihren Dialekt, so wie sie natürlich mit dir reden würde, singt nicht, sondern tönt [glasi se], damit sie szenisch ist.“*[1082]

Die Aufführungen der staatlichen Ensembles für Volksmusik gelten bereits als folkloristische Vorbilder, unabhängig davon, dass ihre Kunst durch die Einmischung von Komponisten entstanden ist.[1083] Die fortschreitende Professionalisierung der Ausführenden hat selbstverständlich Auswirkungen auf die Musik. In Bezug auf die Tonproduktion, Aufführungsstil und Repertoire sind unifizierende Tendenzen wirksam. Die harmonisierten Chor- bzw. Instrumentalbearbeitungen haben sich zum Standard entwickelt. Selbst beim Auftritt von Laien werden Bühnenpräsenz

---

1078 http://www.predavatel.com/bg/n/cable/folklor.htm, http://www.planeta.tv, http://www.tvskat .net/. Letzter Zugriff: 28.10.2012.

1079 V. Tončeva – 2006, S. 23-25.

1080 Vgl. Keller – 2008, S.253-261.

1081 Vgl. Pejčeva – 1996, S. 32.

1082 D. Spasov, 25.02.2005, zitiert nach: V. Tončeva – 2006, S. 23f.

1083 Vgl. Džidžev – 1996, S. 12.

und Gefälligkeit der Lieder mit dem Maßband der professionellen Volksmusikszene gemessen.

Die professionelle mediengerechte Formatierung von „bulgarischer Musik“ bietet nach wie vor zahlreichen Autoren, die Arrangements und Bearbeitungen schreiben und am Marketing der Künstler arbeiten, ein gut honoriertes Betätigungsfeld. Vorrangig werden weiterhin die Autorenschablonen aus sozialistischer Zeit benutzt. Dieses geschieht mit der Begründung, dass sie in musikalischer und textlicher Hinsicht vom Auditorium als besser hörbar und leichter wahrnehmbar bevorzugt werden. Und wenn das eine Tendenz ist, so übernehmen die Massenmedien eine Verantwortung für die Bestätigung und nicht nur für die Abbildung musikalischer Praxis. Die auf Grund der gewünschten Stilistik mit dem Etikett: „bulgarische Musikfolklore“ versehenen Autorenschablonen enthalten auf der visuellen Ebene klischeehafte Bilder, verbunden mit dem Dorf und dem dörflichen Lebensalltag: alte Häuser, Naturbilder, Gegenstände aus dem agrarischen Leben, alte Produktionsweisen usw. Die Wirkung dieser Bilder zielt auf das Emotionale. Sie erzeugen ein raffiniertes Spiel mit wechselnden Persönlichkeiten, die ein „authentisches Image“ und eine romantische Welt suggerieren, die so niemals existiert haben. Bei genauerer Betrachtung erweisen sich die alten Häuser in den Videoclips der Musikformationen als Museen, meist Wohnhäuser der betuchten Geschäftsleute aus der Zeit der nationalen Wiedergeburt (19. Jh.), und die romantischen Naturbilder zeigen selbstverständlich nichts von den Härten des Lebens, die den Alltag der Bauern bestimmt haben. Das, was als visuelle Schablone der Darstellung von Volksmusik gilt, lässt sich auch im auditiven Spektrum verfolgen. Das musikalische Format selbst benutzt immer mehr fertige unveränderliche Formeln, ohne Rücksicht auf die lokale Herkunft und Funktion der Lieder.

> *„Die regionalen musikalischen Merkmale werden von überdialektischer musikalischer Charakteristik verdrängt“*[1084]

Die Gründe für den unifizierten Klang und die standardisierte Form können bei der Betrachtung von Tonproduktion, ornamentalem Stil, Harmonisierung und instrumentaler Zusammensetzung der Begleitung leicht erkannt werden. Fast alle Lieder werden mit instrumentaler, oftmals orchestraler Begleitung aufgeführt. Die Arrangements benutzen musikalische Schablonen, die neuerdings auch durch fertige Computermatritzen (direkt vom Synthesizer) ersetzt werden können.

Beispielsweise hält das Orchester oder der Synthesizer den Rhythmus, und der Solist führt eine mensurlose Improvisation darüber aus. Diese Aufführungsweise funktioniert sehr gut. Eine solche Art der Polyrhythmie taucht bereits in alten Aufnahmen aus den 30er Jahren auf.[1085]

1084 V. Tončeva – 2006, S. 26.

1085 Vgl. V. Tončeva – 2006, S. 29.

Sogar für improvisatorische melodische und rhythmische Folgen sind Schablonen üblich. Diese Reglementierungen erlauben es, dass ohne langwierige Proben gemeinsam Lieder gespielt und sogar improvisiert werden können. Die professionellen Musiker kennen die Gesetze, sie wissen, in welchen Momenten des laufenden musikalischen Prozesses improvisatorische Teile auftauchen und wie diese mit dem gemeinsamen oder dem solistischen Vortrag der nicht improvisierten Melodie gereiht werden müssen.[1086]

Die alten Instrumente werden immer weniger benutzt und wenn, dann meist in „selbstgefälliger Virtuosität“, die spezifische festgelegte musikalische Gänge, bravouröse, chromatische, tonleiterähnliche oder arpeggienartige Läufe vollführt.[1087]

Das Auditorium nimmt Volkslieder und Autorenlieder auf die selbe Weise wahr, denn durch die eigenwillige und vielschichtige Unifikation der als „Folklore“ oder „Volksmusik“ bezeichneten Lieder, kann der Rezipient nicht wissen, ob es sich bei dem zugrunde liegenden musikalischen Material um ein „authentisches“ Volkslied, eine Bearbeitung oder gar eine Neukomposition handelt. Neukompositionen oder Bearbeitungen werden meist nicht als solche angekündigt, sondern zusammen mit alten Volksliedern präsentiert. Der Endschliff – das mediengerechte musikalische Format – aller Lieder ist unifiziert.

Regionale Zugehörigkeiten und die ehemalige Funktionalität von Musik sind im Kontext der Medien bedeutungslos geworden. Das Modell der instrumentalen Begleitung, die szenische Präsentation, die Suche nach kommerziellem und populärem Klang verwandelt verschiedene Arten von Musik in neuzeitig klingende „bulgarische Volkslieder“ deren Funktion durch ihre mediale Ausstrahlung bestimmt wird. Verkürzt gesagt handelt es sich um Unterhaltungsmusik. Ihre Rolle ist in gewisser Weise kompensatorisch, denn sie steht in Beziehung mit der „sterbenden authentischen Folklore“, die größtenteils bereits defunktionalisiert ist. Auch unter Musikethnologen, vor allem unter jenen, die weiterhin aktiv im System der „Popularisierung“ von Volksmusik durch deren Bearbeitung und Kommerzialisierung aktiv sind, ist die Meinung vertreten, dass das „Leben“ der „authentischen Volksmusik“ nur durch eine Transformation des musikalischen Materials verlängert werden kann.[1088]

Eines der wichtigsten Wesensmerkmale „authentischer Folklore“ ist der musikalische Variantenreichtum, der bei jedem Lied und bei jeder Interpretation zum Vorschein kommt. An dieser Stelle wird es jedoch auffällig, dass die musikwissenschaftliche Klassifikation von Musik als „authentische Folklore“ diese wichtige Eigenschaft der „Authentizität“ nicht zulässt, sobald es sinnvoll ist, musikalische Variationen als Transformationen zu verstehen.

1086 Vgl. Pejčeva – 2005, S. 218.
1087 Vgl. N. Kaufman – 1984, S. 26.
1088 Vgl. N. Kaufman – 1972, S. 26.

Die Massenmedien und die dort Ausführenden streben bei ihrer Darstellung von Musik bestimmte auditive Qualitätsnormen an. So hat es sich mehr und mehr zu einem Stereotyp entwickelt, dass nicht nur während der Sendung von Musik auf Montagen im Playbackformat zurückgegriffen wird, sondern diese bereits bei live Aufführungen, also bei Konzerten, benutzt werden.[1089] Das Playback-Format ist technischer Standard der derzeitigen Existenz von Musikfolklore in den bulgarischen Medien geworden. Augenscheinlich sogar dann, wenn es um die Vorstellung von traditionellen „authentischen“ musikalischen Vorbildern und Interpreten geht.[1090]

7.6.2 Wiederbelebung von Ritualität durch die Massenmedien

Eine besondere Art von Patenschaft haben die Massenmedien bei der Wiederbelebung von Ritualität übernommen. Es handelt sich jedoch um andere Sendeplätze und -zeiten, als die eben beschriebenen musikfolkloristischen Unterhaltungssendungen. Dass Rituale und Bräuche einschließlich der dazugehörigen „authentischen Musik“ praktiziert werden, wird innerhalb der „Nachrichten“ gesendet. Daher werden die neuen folkloristischen Rituale in Form von Nachrichtensendungen und Berichterstattungen ausgestrahlt.

Die mediale Aufwertung von Ritualität bezieht sich inhaltlich auf traditionelle Bräuche und religiöse Feste, wobei sich Traditionelles und Religiöses meist in verzahnter Form präsentiert. Zunehmend sind zu den besten Sendezeiten Kirchen- und Volksrituale präsent. Selbst in den Nachrichten wird der jeweilige Festtag mit häufig aus regionalen Quellen stammenden Bild- und Tonbeispielen belegt.

7.7 „Authentizität“ als semiprofessionelle Leidenschaft

Neben den mehr oder weniger „authentisch“ musizierenden Traditionsträgern und den professionellen Volksmusikern existiert noch eine weitere Gruppe, die ich als „semiprofessionelle Traditionsträger“ bezeichnen möchte. Es handelt sich hierbei um eine Art Nischen- oder Subkultur, die sich der „authentischen Volksmusik“ und einiger der zur traditionellen Lebensweise gehörenden Eigenheiten verschrieben hat. Sie benutzen Folklore als Transportmittel, um aus diversen gesellschaftlichen Zwängen auszusteigen. Häufig erstreben sie ein Leben in dörflicher Ruhe und Einsamkeit oder unter Gleichgesinnten. Inzwischen gibt es einige bulgarische Dörfer, die durch diese traditionsbewussten Aussteiger erneut bevölkert werden. Auch in den Städten, vor allem in der Hauptstadt Sofia, entwickeln sie alternative

1089 Siehe Kap. 7.5.4 Groß und Laut (Megalomanie und technische Medien), Beispiel: Der Sǎbor in Rožen.

1090 V. Tončeva – 2006, S. 24.

Modelle zu den herkömmlichen Lebensformen der sozialen Gemeinschaften. Diese Subkultur zieht die traditionellen Werte und Normen dem urban geprägten Mainstream vor. In einigen Punkten führt sie die Wertvorstellungen der Hippiebewegung der 1960er Jahre fort. Es handelt sich jedoch um keine politisch aktive Bewegung. Vielmehr geht es um die Individualität jedes Einzelnen und seine Verwirklichung, die sich sehr häufig im Bereich der semiprofessionellen Kunst abspielt. Dies scheint auch das große Manko dieser Individualisten zu sein, denn sie übernehmen nur allzu häufig keine soziale Verantwortung.

Die semiprofessionellen Traditionsträger haben als Volksmusiker keine akademische Ausbildung absolviert. Ihre Volksmusik ist emotional geprägt. Sie geben sich ihr als Leidenschaft hin, um innere Befriedigung und soziale Kommunikation zu erzeugen. Sie streben ein persönliches Gleichgewicht an, das Volksmusik als Lebensstrategie einschließt.[1091]

Diese Einstellung führt dazu, dass gerade diese Gruppe durch die Dörfer zieht und nach dem „Authentischen“ der Traditionsträger sucht. Sie tun das anders als die Wissenschaftler auf ihren Feldforschungsreisen und mit anderen Zielen. Ihr Interesse gilt vor allem der musikalischen Praxis, so dass sie die Traditionsträger als Lehrer betrachten. Ihre Musik, ihre Geschichten und ihre Lebensweise dienen ihnen als „Nahrung“, die sie innerhalb ihrer individuellen Selbstverwirklichung verwerten. Obwohl sie im Hinblick auf die „authentische Musik“ das Erbe der Traditionsträger antreten, unterscheidet sich ihre Lebenseinstellung und ihre Lebensweise, somit die Kontexte, in die sie die übernommene „authentische Musik“ setzen, existentiell von den Existenzbedingungen von Musik innerhalb der traditionellen dörflichen Welt. Diese traditionsorientierten Hippies interessieren sich selten dafür, die „authentische Volksmusik“ erneut in die alten rituellen und alltagsbegleitenden Kontexte zu stellen. Sie fixieren ihre Aufmerksamkeit auf die Musik als musikalische Praxis und ignorieren die damit traditionell verknüpften sozialen Funktionen und Aufgaben.

> *"Unabhängig davon, dass sie damals naturelles oder finanzielles Lob bekommen haben, haben sie nicht mit den Einnahmen vom Musizieren gerechnet. Zusammen mit den anderen Dorfbewohnern waren sie Bauern, Hirten, Handwerker. Es war nicht üblich, dass dies die einzige und wesentliche Arbeit körperlich gesunder Menschen war."*[1092]

Ebenso wenig wie die Traditionsträger vom Musizieren leben konnten, vermögen es diese Erben, ihren Lebensunterhalt allein mit Musik zu bestreiten. Dennoch versuchen sie im Kleinkunstbereich durch Volksmusik Geld zu verdienen. Hier

1091 Natürlich braucht es nicht nur Volksmusik sein, die durch die traditionsbewussten Aussteiger übernommen wird. Ebenso kann sich die Leidenschaft beispielsweise auf Volkspoesie, andere Volkskünste oder handwerklichen Besonderheiten beziehen (Holzschnitzerei, Baukunst, Weben und Färben von Stoffen usw.).

1092 T. Todorov – 1974, S. 70f.

treten sie sogar in Konkurrenz zu den professionellen Volksmusikern, denen sie – was die „Authentizität“ betrifft – meist überlegen sind. Sehr selten haben diese semiprofessionellen Musiker ein Interesse am Management oder an ausgeprägten Geschäftsstrategien für ihr musikalisches Tun. Sie benutzen Volksmusik eher zum Spaß und als Droge (häufig neben anderen Drogen) und die sich auf das dörfliche Leben beziehende Nostalgie als romantisches Transportmittel zur „Authentizität“, die sie nur im Jetzt finden.

Ein Gespräch mit dem Dudelsackspieler und Sänger Veselin A. Mitev

Veselin Aleksandrov Mitev, genannt Wesko, wurde 1977 in Lukovit (Nordbulgarien) geboren.[1093] Ich habe ihn als Dudelsackspieler und Sänger bei vielen Gelegenheiten erleben können, so bei Folklorefestivals und bei Konzerten mit verschiedenen Formationen, beim Spiel in der Kneipe als auch beim gemütlichen oder exzessiven Beisammensein mit Freunden und weiteren semiprofessionellen Musikern.

Abb. 54: Veselin Aleksandrov Mitev (Wesko) beim Spielen mit Freunden im Friedrichshain (Berlin)

1093 Das Gespräch mit Veselin Aleksandrov Mitev fand am 15.06.2006 in Berlin statt.

Veselin Aleksandrov Mitev (WM): Ich habe fünf Jahre Holzschnitzerei in Gabrovo studiert und danach sieben Jahre Pädagogik der Bildenden Kunst an der Universität in Sofia. Meinen Magister habe ich als Zeichenlehrer gemacht. Seit 1996 lebe ich in Sofia. Ein bisschen Geld verdiene ich durch die Holzschnitzereien und manchmal habe ich Aufträge für Innenausstattungen in Läden. Ansonsten beschäftige ich mich mit Plastiken, die ich aus Holz anfertige, mache Ausstellungen und ab und zu verkaufe ich auch eine Plastik. Na und außerdem verdiene ich Geld mit der Gajda [Dudelsack]. Seit etwa drei Jahren spiele ich in Kneipen oder wenn ich gerufen werde. Aber auf jeden Fall habe ich keinen Chef und gehe nicht zu bestimmten Zeiten arbeiten. Das hab ich nie gehabt und das möchte ich auch nicht haben. Darum ist es auch sehr schwer, mit dem geregelten Einkommen. Das ist nicht immer zu schaffen. Meine CDs verkaufe ich natürlich auch, meine eigenen. Ich selbst verkaufe sie wenn ich spiele oder bei meinen Ausstellungen.

DP: Bist du gläubig?

WM: Ja, aber einige Dinge sind weit von mir entfernt. Ich gehe beispielsweise nicht regelmäßig in die Kirche, halte die Fastenzeiten nicht immer ein, beichte nicht usw. Für mich ist der Kirchengesang das, was mich dazu bringt, mit Gott in Verbindung zu treten. Ich habe meine eigene Art zu ihm zu beten und ihm zu danken, nicht täglich, sondern wenn es von innen kommt. Wenn ich beispielsweise auf Reisen bin, dann nehme ich mein Gebetbuch mit und bete abends. Ich bete mit dem Gebetbuch weil es manchmal schwierig ist, sein eigenes Gebet zu formulieren, und ein gut formuliertes Gebet kann besser erhört werden, auch wenn es im Buch standardisiert ist. Die Musik ist für mich auch ein Gebet, ein vorformuliertes.

DP: Beherrscht du den orthodoxen Kirchengesang, die Psaltike?

WM: Nein, ich kann nur Ison singen. Das Singen und die Neumen und die acht Stimmen, das ist sehr schwer. Ich kann das nur in meiner eigenen Interpretation. Ich mach das nach Gehör, also ich dringe nicht so tief in die Materie ein, sondern lasse mich von meinem Gefühl leiten.

DP: Welche Funktion hat Musik generell für dich?

WM: Musik heilt die Seele. Durch sie können die Traditionen weiterleben, durch die Generationen, durch die Empfindungen hindurch. Sie ist unsichtbar und das gefällt mir sehr. Sie hilft dem Menschen ein Medium zu sein, sich zu reinigen, leer zu werden. Sie ist auch ein Lehrer. Ich habe durch die Gajda [Dudelsack] gelernt, Geduld zu haben und mich außerdem auf eine Sache zu konzentrieren, um etwas zu lernen und etwas zu wissen. Jetzt weis ich, was die Richtung ist, in die ich arbeiten muss, um dies zu vervollkommnen. Vor allem das Singen entwickelt viele Dinge. Die Menschen müssen singen. Auch für soziale Kontakte ist Musik wichtig. Ich bin kein sehr kontaktfreudiger Mensch, aber die Musik führt mich zu Kontakten. Dank der Musik habe ich auch Brot und das ist auch ein wichtiger Aspekt. Die Gajda ist eben auch ein Handwerk. Also wenn du in Kneipen spielst, dann bist du meist reiner Handwerker. Egal ob ich Lust hatte oder nicht, ich bin in die Kneipe gegangen und habe dort

gespielt, weil ich das musste, weil das meine Arbeit war. Wenn du auf diese Weise in einem Arbeitsrhythmus Musik machst, dann verschwindet die Magie der Musik, dann bringt es sie um. Selbst wenn ich jetzt seltener spiele, dann spiele ich, weil ich spielen will und nicht weil ich für jemanden spielen muss und dafür Geld bekomme. Es gibt schon eine gewisse Schizophrenie bei dieser Sache. Mir ist aufgefallen das viele supertolle professionelle Musiker so einen Überdruss empfinden [te sa tolklova otegčeni]. Ich möchte nie so werden. Sie spielen immer dasselbe, aber es muss Neuerungen geben, Experimente.

Früher war ich komplett gegen Geld, aber irgendwann habe ich realisiert, dass das Geld nötig ist, zum Überleben. Ich war beispielsweise total beleidigt, wenn jemand mir Geldscheine an die Stirn geklebt hat, während ich spielte. Ich war entsetzt, wie es jemand wagen kann, mir einen Lew an die Stirn zu kleben. Später habe ich begriffen, dass es ein Segen ist. Jetzt ist für mich gerade das Geld, was mir die Leute persönlich geben, damit ich ihnen ein bestimmtes Lied spiele, etwas Besonderes. Dieses Geld ist mir süß und macht mich glücklich, weil die Gajda mir geholfen hat. Genau das tut sie und das ist auch sehr ursprünglich und authentisch, sie hilft mir zu leben. Sie hat mich schon oft gerettet, vor allem wenn ich im Ausland war und nichts zu essen hatte, bin ich mit der Gajda auf die Straße, habe gespielt und Geld für Essen bekommen. Die Gajda ist mein Freund.

DP: Woher kommt dein Repertoire?

WM: *Ich lerne vor allem Volkslieder aus den Rhodopen, einige wenige auch aus dem Piringebirge. Ich hab so ein Heftchen, da habe ich mir die Texte aufgeschrieben, aber irgendwann habe ich damit aufgehört. Früher habe ich viel in Kneipen gespielt und mitgeschrieben. In einer Kneipe habe ich regelmäßig mit zwei Sängerinnen aus Nedelino gespielt (Lidijka und Venelina). Sie hatten die Titel von über 130 Lieder auf einen Zettel geschrieben und mit diesem Zettel sind wir dann zusammen aufgetreten. Die beiden waren keine Professionalisten, aber es gibt eine Amerikanerin, Martha, die hat eine CD mit ihnen aufgenommen.*[1094] *Die nächste Sängerin konnte nur fünf sechs rhodopische Lieder, das war total langweilig. Aber sie war sehr hübsch und auch nett. Ich hatte Probleme mit dem Chef und hab dort aufgehört. Er wollte sie in seiner Kneipe haben. Jede Kneipe braucht ja so ein Gesicht, so ein „face“. Aber natürlich haben wir ohne Mikrophon gespielt und sie konnte die Gajda nicht übertönen. Inzwischen ist sie als Čalgasängerin*[1095] *in die Schweiz gegangen. Wenn du mit Sängerinnen spielst, die viele Lieder können, dann macht das mehr Spaß. Ich kenne nicht alle Texte von den Liedern, aber die Melodien und damit begleite ich sie [az im otsvirvam].*

DP: Wo und in welchen Kneipen hast du gespielt?

WM: Naja, das war vor allem in einer Kneipe in Sofia „Pod lepite [Unter den Linden]“. Dort haben sich früher Intellektuelle und Poeten getroffen, beispielsweise

1094 Vgl. Forsyth, Martha: Two Girls Started to Sing: Bulgarian Village Singing. Rounder 1055.

1095 bulgarischer Popfolk, bzw. Ethnopop, siehe Kap. 3.1.2 Bulgarische Gattungen.

Elin Pelin. Jetzt ist es so eine auf alt und Folklore gemachte Kneipe [bitova]. Das ist schon gut gemacht, aber es ist auch ein bisschen kitschig. Es kommen ganz verschiedene Leute dorthin, um in Sofia rhodopische Volksmusik zu hören. Zum Beispiel war einmal Milčo Leviev[1096] da, als wir gespielt haben. Er fing gleich an mitzuimprovisieren. Eine Dame in seiner Begleitung wollte dann unbedingt ein Lied singen und ich sollte dazu Gajda spielen. Nur hat sie nicht kapiert, dass man mit der Kaba Gajda[1097] nicht irgendwelche Lieder spielen kann, beispielsweise aus der thrakischen Region. Die sind so weit von der Kaba Gajda und der rhodopischen Musik entfernt. OK, vielleicht kann man mal ein makedonisches Lied begleiten aber ...

Es ist irgendwie profan, die Kaba Gajda in so einen Raum einzusperren und so Musik zu machen, aber es ist eine gute Art zu überleben. Du arbeitest halt zwei Sunden und nicht zehn und bekommst zwei Mal so viel Geld als wenn du arbeiten gehen würdest. Wir haben vier Mal in der Woche für zwei Stunden in dieser Kneipe gespielt. Das war ein guter Verdienst. 20 Lewa pro Person und noch das, was man zugesteckt bekommt.

DP: Also die Lieder, die du kennst, hast du vor allem durch das Spielen in Kneipen und von den Sängerinnen, die dort auftreten?

WM: Nein, mit ihnen passen wir uns eher an [napasvame se].

DP: Was bedeutet „napasvame se“ [sich anpassen]?

WM: Also ich sage ihnen Lieder, die ich kenne und sie sagen mir ihre Lieder und so passen wir uns aneinander an.

Ich hab nie für Unterricht bezahlt. Ich hab mich immer dazugestellt und zugehört und versucht mitzuspielen. Eigentlich habe ich mit einem Freund (Štono Kukudev aus Smoljan) zusammen angefangen Kaba Gajda zu lernen. Wir haben uns sehr intensiv mit den Feinheiten, den Verzierungen und dem Begleiten beschäftigt. Ich kannte da schon viele Lieder, weil ich vorher vor allem gesungen habe. Dann haben wir uns gegenseitig begleitet, einer hat gespielt und der andere gesungen, und erst später haben wir angefangen Sängerinnen einzuladen. Aber auch heute spielen wir häufig zu zweit. Ich hab gehört, dass in den Rhodopen vor allem die Männer zur Gajda gesungen haben. Darum ist die rhodopische Gajda auch so hoch – in „F“. So hoch können nur die wenigsten Frauen singen, zumindest ist es sehr schwierig. Nur die Pomakinnen[1098] singen so hoch.

DP: Was sind deine Lieblingslieder und kennst du einige dieser Lieder aus deiner Familie?

WM: Nein, ich hab mir die Musik, die ich mache, selbst ausgesucht. Schon wenn ich als Kind die Gajda im Radio gehört habe, wollte ich sie spielen. Irgendwann hab ich

1096 Milčo Leviev ist Pianist und Komponist. Er hat an der Musikakademie in Sofia bei Pančo Vladigerov und Andrej Stojanov studiert. 1970 wanderte er in die USA aus und wurde vor allem als Jazzmusiker berühmt. Auch seine Kompositionen von Filmmusiken und Arrangements (u.a. für Paul McCartney „Yesterday“) verschufen ihm weltweite Anerkennung.

1097 großer tiefer Dudelsack aus der Region Rhodopen.

1098 Das sind bulgarische muslimische Frauen.

mir 100 Lewa von einer Freundin geliehen und mir meine erste Gajda gekauft und angefangen zu spielen.
Ich mag die langsamen Lieder am liebsten. Das Schwierige bei diesen mensurlosen Liedern sind vor allem die vielfältigen Verzierungen. Es ist schwierig sie im Gedächtnis zu behalten. Man muss sie nicht nur erinnern, sondern sie müssen sich legen. Je mehr solche Lieder du kennst, desto leichter fällt es, neue zu lernen und desto schneller legen sie sich. Ich mag es, wie in den rhodopischen Liedern die Gefühle ausgedrückt werden. Das ist sehr fein und die Art über Liebe zu singen gefällt mir sehr, musikalisch und inhaltlich.
DP: Du lebst ja in Sofia, aber hast dir jetzt auch ein Häuschen in einem Dorf in den Rhodopen gekauft. Ist das für dich ein Wochenendhaus oder eine Alternative zum Leben in der Stadt? Wie empfindest du das Dorfleben dort?
WM: Unsere Familie hat immer einen Bezug zum Dorf gehabt. Wir hatten immer ein Häuschen auf dem Land, meine Großeltern haben dort gelebt, selbst Gemüse und Obst angebaut und das möchte ich auch so machen. Meine Mutter ist für die Rituale zuständig, Brote, Gebete. Sie kennt sich in der Symbolik der Zeichen aus und hat mir geholfen, den Zugang dazu zu finden. Es gibt etwas, das ich in meiner Malerei und Kunst und auch in der Musik immer suche: Die Dinge scheinen auf den ersten Blick so einfach und banal, sauber und klar. So ist das mit den Formen und Zeichen auch. Aber in dem Moment, wo du genauer schaust, siehst du, dass gerade in dieser Einfachheit etwas sehr viel Komplizierteres verborgen ist.
Die Großstadt saugt dich aus und ich möchte wenigstens für zwei, drei Monate im Jahr aussteigen können. Im Moment müssen wir ja erst mal das Haus wieder instand setzten, und das braucht Geld und Zeit. Ich möchte zwar weiterhin in Sofia bleiben, den Kontakt zu Sofia oder auch zu Berlin[1099] *will ich auf gar keinen Fall verlieren, aber ich möchte die Freiheit haben, entscheiden zu können, wann ich im Gebirge bin und wann in der Stadt. Ich möchte die Orte wechseln können. Niemand von uns könnte es psychisch ertragen, beispielsweise ein Jahr im Dorf zu bleiben. Dort sind ja alle Alkoholiker, da wird man verrückt.*
DP: Wohin möchtest du mit deiner Musik, wo willst du ankommen?
WM: Mein Ziel ist es, eine neue, phantasievolle musikalische Interpretation, eine neue musikalische Ausdrucksweise für mich zu finden. Die Volksmusik muss dabei nicht so aufdringlich im Vordergrund stehen. Es geht auch nicht um Bearbeitungen, davon gibt es so viele, und so viele Filip Kutevs! Ich hab beispielsweise mit elektronischer Musik experimentiert, mit einem Freund, aber das war meist ein großer Egotrip. Du stehst da alleine auf der Bühne und die Elektronik macht ihr Ding. Es war so einsam dort, weil wir nicht gemeinsam musiziert haben, sondern jeder hat seins gemacht. Es muss ein anderer Weg gefunden werden.

1099 Wesko hat eine (deutsche) Frau und zwei Kinder, die in Berlin leben.

DP: Du redest jetzt aber so, als wenn Musik für dich etwas ist, das auf der Bühne vor und für Publikum stattfindet.
WM: Ich möchte mit Musik mein Geld verdienen können – durch Konzerte, Spielen in Kneipen oder CDs verkaufen – das erfüllt mich. Aber es ist sehr schwer und so unsicher, ob man es schafft. Zum Spaß spielen, durch die Dörfer fahren, neue Lieder lernen und mich mit Freunden amüsieren kann ich jeder Zeit, dass ist nicht mein Problem.
Das Spielen und Singen ist für mich wie eine Berufung. Es gab so eine Art natürlichen Weg für mich. Ich habe sehr lange mit Freunden in den Parks gespielt, das hat mir Anerkennung und das Gefühl gegeben, berufen zu sein. Aber die Dinge müssen sich auch irgendwie weiterentwickeln, konzeptionell, innerhalb der Organisation, damit man auch wirklich dorthin kommt, mit Musik Geld zu verdienen und da bin ich noch ziemlich hinterher. Ich hab den Wunsch, aber mir fehlen die Fähigkeiten das zu organisieren und mich zu managen.
DP: Wie ist es jetzt hier in Berlin für dich?
WM: Einmal war ich hier in Berlin auf der Straße spielen und ich habe mich fürchterlich gefühlt – so allein! Überhaupt hier in Berlin ist alles neu für mich und ich merke, dass ich mich immer mehr einkapsele, statt kosmopolitisch nach vorne zu schauen. Mir fehlt Bulgarien wirklich sehr und meine Freunde und die Berge. Es ist gut für zwei Wochen herzukommen und Konzerte zu spielen, aber hier zu leben? Es ist alles so sortiert und ordentlich. Mich stört natürlich auch sehr, dass ich nicht Deutsch sprechen kann. Ich höre den anderen zu und fühle mich wie in einem Eimer eingesperrt. In Bulgarien habe ich meinen Platz in der Gesellschaft eingenommen. Ich spiele in meiner Gruppe und viele Leute kennen mich und ich bin dort jemand. Hier bin ich ein Niemand.
DP: Welche Kontexte von Musik sind für dich von Bedeutung?
WM: Es gibt das Spielen in Kneipen für Geld und dann gibt es die Treffen mit Freunden im Park. Wir haben uns jede Woche getroffen, gespielt, getanzt und gesungen. Manchmal sind sehr viele Dudelsackspieler gekommen, bis zu acht Gajdi. Das hat sehr viel Spaß gemacht. Aber dann hat sich das herumgesprochen und es kamen immer mehr und mehr Leute in den Park und es wurde zu exzessiv, mit zu viel Bier, Drogen, zerschmetterten Flaschen usw. Da haben wir den Ort gewechselt. Trotzdem, wenn es warm ist, kommen bis heute jeden Mittwoch die Leute in diesen Park [Borisovata gradina], und sie bringen ihre Gitarren und Trommeln mit und jonglieren mit Feuer. Die Kombination von Musik und Feuer ist immer sehr gut. Manchmal gehen wir auch noch dorthin. Mittwochabend spielt dort die Musik. Es kommen auch viele reisende Musiker dorthin.
Natürlich gibt es auch noch viele andere Kontexte für Musik. Beispielsweise die Arbeit mit meiner Gruppe Isihia.[1100] *Aber auch dort fehlt uns eine gute Organisation und ein*

1100 Die Musik der erfolgreichen Gruppe „Isihia“ (seit 2000) ist eine eigenwillige Kombination aus bulgarischer Volksmusik einschließlich diverser traditioneller Instrumente, orthodoxer Kirchen-

Management für Konzerte und die meisten von uns haben auch eine solide Arbeit: einer ist Designer, einer arbeitet bei der Nato, einer schreibt seine Dissertation als Chemiker. Alle sind sehr beschäftigt und keiner kann seine gesamte Zeit der Musik widmen und das befriedigt mich nicht. Außerdem sind wir sehr viele und es ist schwer gemeinsam Reisen oder Konzerte zu organisieren.
Sehr wichtige Kontexte sind natürlich die Săbori [Folklorefestivals], wo man hinfährt um zu hören und zu spielen.[1101]
Die Konzerte und vor allem die Aufnahmen, die ich mir anhöre, sind besonders wichtig. Ohne das jahrelange Anhören von alten Aufnahmen wäre ich nie bis zu meinem jetzigen Niveau gekommen. Das Hören ist das wichtigste für das Lernen. Man muss sehr viel hören.
Ich reise auch viel durchs Land und in Dörfer zu Freunden, die singen und musizieren. Manchmal arbeite ich auch mit Laiengruppen aus Dörfern, z. B. aus dem Dorf Benkovski.
DP: Beachtest du die Funktion, die Zeit und den Anlass, die Bräuche und Rituale, zu dem die Lieder, die du lernst und singst, gehören?
WM: Ich finde die Rituale interessant, aber ich weiß zu wenig darüber. Also nur so Allgemeines. Ich kenn mich da nicht so gut aus. Ich lebe in einer ganz anderen Welt, diese Rituale gehören der Vergangenheit an. Wenn ich in einer anderen Zeit leben würde ... In den Dörfern sammle ich eher Lieder und höre mir Gajdaspieler an, das ist meine Leidenschaft. Die Rituale interessieren mich nicht so. Ich schau mir weniger die Funktion an, sondern ich lasse mich von dem Text leiten. Auch wenn für die Leute im Dorf der Anlass wichtig ist, bin ich ja nicht unter ihnen aufgewachsen, um das in mir zu tragen.
Weißt Du, die rhodopischen Lieder handeln vor allem von Liebe und von den Türken. Wenn wir beispielsweise auf einer Hochzeit spielen, dann ist es sehr schwer Lieder auszuwählen. Ich kenne drei vier Hochzeitslieder, die anderen sind eher langsame, traurige, schwierige und vom Inhalt her merkwürdige Lieder, selbst die Tanzlieder. Die Leute freuen sich die Gajda zu hören und ich glaube, der Text und frühere Kontexte haben nur wenig Bedeutung für sie.
DP: Was bedeutet für dich Authentizität?
WM: Es ist gar nicht so schwer, ich habe mir meine Kriterien für Authentizität erschaffen. In den Rhodopen ist das für mich eine Kabagajda und eine Stimme, oder zehn Stimmen oder zwei Gajdi und viele Stimmen ... aber wenn eine Gajda spielt und hinten ein Bass oder Synthesizer stampft, „tupči, tupči, tupči, tupči“, dann wird das

musik (Psaltike) und neueren musikalischen Richtungen. Vgl. http://www.isihia.net, Letzter Zugriff: 28.10.2012.

1101 Siehe Kap. 7.5 Săbori – Volksfeste und Folklorefestivals, 7.5.6 Offizielle und situative Authentizität während der Festivals, Erlebnisbericht Dudelsackwettspiel in Gela 2004 und Musikbeispiel: Nr. 27 Wesko (Veselin Aleksandrov Mitev) spielt beim Dudelsackwettspiel in Gela.

Pornographie. Manchmal schöne Pornographie, die Menschen tanzen danach, sie gewöhnen sich daran, aber gleichzeitig ist das nicht authentisch. Es ist eine Art hübscher Kitsch. Die Musiker studieren ja lange und können sehr virtuos über viele Stunden spielen, oder es gibt Zigeuner, Wow! wie die spielen können, aber mir gefällt das Fundament nicht. Die Authentizität geht verloren. Ich mag es lieber, wenn eine Oma mir etwas vorsingt oder einfach nur eine Gajda. Es gibt Leute, die noch wissen, worum es geht und das schätzen. Mir geht es darum authentische Musik zu lernen, so wie etwas gespielt und gesungen wird, genau diese Verzierungen. Es ist klar, dass das Lied schwierig ist und ich will es genau so in seiner schwierigen Form lernen.
Es ist etwas anderes, wenn wir ein Lied interpretieren und nur die Melodie benutzen und durch unsere Phantasie verändern. Das ist ein Moment, der mich auch sehr interessiert: Warum ist Musik jetzt so, wie war sie früher, wie stelle ich mir vor, dass sie früher war. Das was wir uns vorstellen, ist manchmal viel stärker als das, was tatsächlich war. Unsere Imagination malt die Sachen schöner, romantischer, idyllischer. Die Rhodopen, das Häuschen und gleichzeitig werden dort die ganzen Alkoholiker sein, die mir die ganze Zeit tierisch auf die Nerven gehen werden. Oder diese Leute, die nicht mehr singen und nur noch drei mazedonische Lieder kennen.

Das authentische Singen hab ich in einigen Dörfern erlebt. Du kommst in eine Kneipe ohne Strom, im Ofen brennt Feuer und die Großväter sitzen dort und trinken Schnaps – in Mostovo habe ich das beispielsweise erlebt – und sie singen alle, vor allem der Bürgermeister hat phantastisch gesungen. Echter Männergesang! Oder in Trigrad: ich komme mit der Gajda in die Kneipe und alle fangen an zu fluchen und zu singen. Vielleicht singen sie etwas falsch, aber alle singen mit. Und was für Lieder sie dort singen, nicht nur die zwanzig, dreißig rhodopischen Lieder, die jeder kennt, sondern Lieder, die ich noch nie gehört habe – das ist das Authentische. In den Bergen ist das noch besser erhalten, im Tal, da ist das schon weg. Es gibt zwar noch irgendwelche Gesangsgruppen, aber diese ursprüngliche Art zu leben und diese Musiker gibt es nicht mehr. In den Rhodopen, vor allem in den Pomakendörfern, konnte ich diese Ursprünglichkeit noch finden. Gut, dass es die Pomaken gibt, denn sie haben bis heute vieles bewahrt, beispielsweise die Hochzeitsrituale.
Die Sehnsucht nach dieser Idylle ist schon groß. Viele Leute haben in den letzten Jahren so eine Art Mode aus der Volksmusik gemacht. Gajdi und Kavali werden als Parodie für Ethno benutzt. Es ist modern geworden, bei jeder Musik eine Gajda oder einen Kaval dazuzutun und merkwürdigerweise arbeiten auch wir genau in diesem Bereich. Bulgarien ist klein und das Publikum weiß, was gut ist, es baut die Musikgruppen mit auf. Das ganze ist ein Labyrinth. Wenn du lange genug Musik machst, dann weißt du einfach, was dich bewegt, was du magst, welche Emotionen dir gut tun.
DP: Welche Emotionen willst du auslösen?
WM: Früher hab ich Gitarre gespielt und dann habe ich gemerkt, dass dieses Instrument sehr viel Melancholie in den Menschen auslöst. Als ich dann angefangen

habe Gajda zu spielen, habe ich verstanden, wie ekstatisch die Leute auf die Gajda reagieren können, wie sie anfangen zu schreien und zu toben. Da kommt sehr viel Energie zustande, in ihnen und in mir. Das ist wie ein Bumerang. Ähnlich ist das, wenn du vor sehr vielen, beispielsweise vor 2000 Leuten spielst, da kommt auch sehr viel Energie zurück.
Absolut sauber und unverfälscht sind die Menschen, die sich im Gebirge über die Musik freuen und schreien und mitsingen. Bei ihnen fühle ich mich am besten und natürlichsten. Sie sind ein Gegensatz zu den Leuten, für die du ein Exot bist, die interessiert zuhören, weil sie die Gajda nicht kennen oder die zuhören, weil diese Musik gerade modern ist und bewegt.
So oder so es gibt einen Moment, wo du aufhörst zu denken und dich nur noch der Musik hingibst. Dazu musst du gut sein und deine Finger müssen selber wissen was sie machen sollen und die Lieder müssen von selbst kommen. Du darfst nicht darüber nachdenken müssen, welches Lied du jetzt als nächstes spielen sollst. Musik ist schön wenn sie dir die Seele wärmt. Wenn dir warm und glücklich wird, wenn du alles vergisst und dich der Musik hingeben kannst. Ich fühle das nicht häufig, vor allem bei Konzerten passiert das nur selten.

7.8 Reanimation von „Authentizität“ durch Rituale

Es gleicht einem Wunder, dass heute trotz der veränderten Lebensbedingungen und dem Verlust an „authentischen“ Situationen, trotz Verboten und Transformationsprozessen während der sozialistischen Ära und trotz des sich stetig veränderten Musikgeschmacks der Menschen sporadisch noch „authentische Folklore“ vorhanden ist und erlebt werden kann. Diese seltenen Situationen, in denen „authentische Folklore“ noch anzutreffen ist, sollten nicht darüber hinwegtäuschen, dass Volksmusik vor allem in transformierter Weise existiert. Sie wird hauptsächlich in Präsentationsform, von „Laiengruppen für authentische Folklore“ oder professionellen Ensembles und Künstlern aber auch von „semiprofessionellen Traditionsträgern“ aufgeführt.[1102] „Authentische Folklore“ wird vor allem als Unterhaltungsmusik im Sinne oder zum Ziel der kulturellen Freizeitbeschäftigung betrieben. Eine Wiederbelebung der ursprünglichen Kontexte für „authentische Musik“ ist selbst unter den traditionsbewussten Aussteigern unerwünscht als auch unrealistisch. Sie würde als Rückschritt gelten. Den durch Musik begleiteten Ritualen, die auf den traditionellen Glaubensvorstellungen beruhen, wurde die Macht abgesprochen, das Leben der Menschen und die Naturkräfte oder gar Götter beeinflussen zu können. Daher wurden sowohl Musik als auch Ritualität im Lebensalltag marginalisiert. Sie werden nur nach Lust und Laune, wenn es die Zeit und die Lebensumstände erlauben, praktiziert.

1102 Siehe Kap. 7.2 Nationale Volksmusik und 7.4 Laienkollektive als Lebenselixier für Authentizität.

Dennoch sind traditionalistische Überzeugungen und idealistische Sehnsüchte ein Triebmittel für die bewusste und praktische Auseinandersetzung mit Tradition. Auch ein rudimentärer, traditionalistischer Glauben an die Kraft ritueller Praktiken kann als Motivation gelten. Häufig stehen sich gerade bei Glaubensfragen Emotionalitäten, die sich als Sehnsucht nach Tradition äußern, und der welterklärende technische Verstand, der meint, die Realität begriffen zu haben, gegenüber. Daher ist es schwer einzuschätzen, wann es sich um die Simulation eines Rituals als theatralische Handlung handelt, wann die Simulation zum echten „authentischen“ Vollzug übergeht oder wann von vornherein aus tiefem Glauben und detailliertem Wissen ein Ritual vollzogen wird. Letzteres ist selten anzutreffen, einerseits auf Grund des fehlenden Glaubens, doch noch viel mehr wegen des inzwischen in Vergessenheit geratenen Wissens über den Vollzug diverser Rituale. Außerdem sind die meisten Rituale nur dann sinnvoll, wenn sich eine ausreichend große Gemeinschaft beteiligt.

Im Sinne der „Authentizität“ haben früher so gut wie alle Dorfbewohner an den Bräuchen und Ritualen teilgenommen, und Verweigerungen wurden sozial sanktioniert. Gegenwärtig existieren soziale Sanktionen weder für noch gegen Ritualität, sodass über allem eine Willkür schwebt, die sowohl den Glauben und das Verständnis als auch den konkreten Vollzug betrifft. Vor allem Simulationen können für die Reanimation von „authentischer Musik“ in einem offensichtlich veränderten Kontext ein Ritual im Sinne einer „situativen Authentizität“ wiederbeleben.[1103] Vom wissenschaftlichen Standpunkt aus kann dies nicht eingeschätzt, sondern nur anhand der festgeschriebenen Parameter für „Authentizität“ beurteilt werden, denn die wissenschaftliche Definition von „authentischer Musik“ als Gattung ist bereits festgeschrieben und bezieht sich kontextuell auf die kaum mehr existente traditionelle Lebenswelt.[1104] Wenn der Authentizitätsbegriff heute noch auf zu erlebende Volksmusik und bestimmte Momente des Vollzugs von Bräuchen und Ritualen angewendet werden soll, so ist mit erheblichen Abstrichen innerhalb der Authentizitätskriterien zu rechen. Meist sind die Lieder und Tänze nicht mehr vollständig präsent, häufig steht den Praktizierenden nur noch ein kleiner Teil des traditionellen Repertoires zur Verfügung, und außerdem haben sich die Situationen selbst und ebenso die Teilnehmer verändert.[1105] Aber auch heute noch wird auf den Dorfplätzen das Horo getanzt, es wird an der feierlichen Hochzeitstafel gesungen, die Frauen treffen sich an den Herbst- und Winterabenden zur Handarbeit und singen dabei, am Weihnachtsfest ziehen mancherorts noch Koledari (Weihnachtsboten) um die Häuser und junge Mädchen verkleiden sich und vollziehen das Lazarus-Ritual mit Frühlingsliedern.

1103 Baudrillard – 1982, S. 79.

1104 Siehe Kap. 3 Authentizität als kulturtechnischer Begriff der Wissenschaft.

1105 Siehe Kap. 2.2.3 Beispiele für musikalische Praxis in verschiedenen Situationen.

Vor allem nach der demokratischen Wende sind erneut Veränderungen im Umgang mit Bräuchen, Ritualen und Festen zu beobachten. Viele alte Traditionen erleben eine, wenn auch manchmal künstliche Wiederbelebung. Die religiösen und rituellen Feste gewinnen wieder an Bedeutung. Allerdings sind Form, Struktur und konkrete Bestandteile, wie beispielsweise das spezifische Repertoire an Liedern, die zu den jeweiligen Festen gehören, größtenteils in Vergessenheit geraten und werden daher in modernisierter Weise durch andere Formalitäten ersetzt. Dennoch zeigt sich in Bulgarien deutlich, dass traditionelle Verhaltens- und Denkweisen sehr stabil sein können, selbst wenn die sie prägenden Mittel, wie beispielsweise Lieder, bereits aus den Gedächtnissen verschwunden sind. Die Intention für die Wiederbelebung von traditionellen Bräuchen und rituellen Handlungen muss an dieser Stelle jedoch neu hinterfragt werden. Bräuche brauchen Kontinuität und somit Zeit. Und zwischen dem Glauben, etwas in der Welt durch ein Ritual verändern zu können, und dem Denken an Traditionserhaltung als Motiv für rituelle Praxis, besteht ein signifikanter Unterschied.

Eine neue Welle der Rückbesinnung und Auseinandersetzung mit alten Traditionen und ihrer Musik ist nicht nur unter den Aussteigern, sondern zunehmend auch unter Jugendlichen zu beobachten.[1106] Diese Tendenz könnte als Resultat der Verunsicherung durch die globale Welt, als Sehnsucht nach Wurzeln, Traditionen und Geborgenheit verstanden werden. Doch die Suchenden benötigen Anleitungen zur Wiederbelebung der Traditionslinien. So ist die Frage, auf welche Weise die einst „authentische Musik“ einschließlich ihrer Funktionalitäten eine neue klingende Lebensform findet, von besonderer Brisanz. Gerade von Seiten der Musikwissenschaft könnte vielleicht an dieser Stelle eine aktivere Unterstützung sinnvoll sein.

Beispiel Hochzeit

Die Hochzeit war und ist eins der wichtigsten Initiationsrituale. Gegenwärtig ist sie immer häufiger als Mischform zwischen altem Brauch, neuen Gepflogenheiten und administrativen Bedingungen zu erleben. Traditionell dauerte eine Hochzeit etwa eine Woche. Gegenwärtig wird der Einbezug der dörflichen Traditionen meist auf die Hauptmomente reduziert. Bei der Reduktion spielten die Laienkollektive und ihre szenische Darstellungen von Bräuchen eine entscheidende Rolle. Während der Festivals und Aufführungen waren sie gezwungen, ihr Programm in der vorgegebenen Norm zu absolvieren und die zeitliche Begrenzung einzuhalten. Auf diese Weise kam es zu einer Reduktion von Ritualen auf zentrale Handlungsmomente. Deren Darstellung in der Öffentlichkeit hatte wiederum Auswirkungen auf die rituelle Praxis. So konnten beim tatsächlichen rituellen Vollzug einer Hochzeit die bereits vorgegebenen Reduktionen übernommen werden. Die Hoch-

1106 Siehe Kap. 7.7 Authentizität als semiprofessionelle Leidenschaft.

zeit wurde beispielsweise auf einen Tag begrenzt und nahm nicht mehr eine ganze Woche in Anspruch. In Abhängigkeit zur medialen Verbreitung bestimmter Höhepunkte – dazu zählen beispielsweise das Singen bestimmter ritueller Lieder – wurden diese unabhängig von den regionalen Besonderheiten im ganzen Land zum Sinnbild einer traditionellen Hochzeitsfeier.

Die traditionellen Verhaltensnormen haben an Bedeutung verloren und werden kaum noch beachtet. Dabei zählen die Teilnahme des Mädchens am Initiationsritual des Lazaruvane und des Jungen am Koleduvane als Vorbedingung.[1107] Auch dass Hochzeiten nach Beendigung der Produktionssaison und nicht während der Fastenzeiten stattfinden durften, spielt gegenwärtig keine Rolle mehr. Wenn Hochzeitssaison war, schickte der Bräutigam Boten, die seine Hochzeit mit den Eltern des Mädchens verhandelten und das Vaterrecht bezahlen sollten. Diese Tradition wird heute nur noch symbolisch vollzogen, indem der Bräutigam und seine Freunde am Hochzeitstag versuchen, die Braut aus dem Haus der Eltern zu entführen und schließlich ihre Schuhe mit Geld füllen müssen, damit der Vater sie herausgibt.

Erhalten hat sich ein Großteil der inneren Hierarchie der Teilnehmer und deren festgelegte Funktion: die Rolle von Mutter und Vater beider Seiten und die enorme Bedeutung der Trauzeugen [kumove]. Weniger beachtet werden die jüngere Schwester des Bräutigams [zălva], die sehr wichtige Aufgaben zu erfüllen hatte, und der založnik [Geisel], ein lustiger Doppelgänger des Trauzeugen mit Maske, Esel und Hochzeitshahn.[1108] Was den Ablauf der Hochzeit anbelangt, sind zahlreiche Rituale weggefallen.[1109] Doch einige werden heute noch bei fast jeder Hochzeit praktiziert. Es werden beispielsweise immer Hochzeitsbrote gebacken, auch das rituelle Rasieren des Bräutigams findet häufig noch statt, wobei das Flechten der Brautzöpfe wohl eher durch einen Friseurtermin ersetzt wird. Die Ankunft der Trauzeugen und der Hochzeitsgesellschaft mit Musik und dem speziellen Lied „Stavaj kume digni vojska“, das symbolische Zahlen für die Braut, die Beantwortung von Fragen oder Aufgaben durch den Bräutigam und seine Gesellschaft, das Überreichen von Geschenken und Blumen, das Essen und Trinken, das Tanzen, das Singen von bestimmten Liedern, das in die Luft und über die Brautleute werfen von Korn, Bonbons und Geld – all dies sind Beispiele für rituelle Handlungen, die bis heute bekannt und geläufig sind. Einige Lieder, die zum Hochzeitsritual gehören, dürfen auch heute bei keiner Hochzeit fehlen, obwohl der Brauch selbst nicht mehr relevant ist. Das gilt beispielsweise für das Lied „Ela se viva previva“, mit dem früher die Braut unter Tränen Abschied von

1107 Siehe Kap. 5.1 Spezifische Merkmale für Authentizität, 1) Bräuche und Rituale.

1108 Vgl. Genčev – 1987, S. 47-55.

1109 Es gibt zahlreiche ethnologische Abhandlungen über die traditionelle Hochzeit in verschiedenen Regionen. Vgl. Literaturangaben bei Genčev – 1987.

ihrer Mutter und ihrer Familie nahm.[1110] Die bürokratisch notwendige standesamtliche Hochzeit wird meistens durch eine kirchliche Trauung ergänzt.[1111] Diese ist im Ablauf und in den Gesängen hoch ritualisiert und folgt den innerhalb der orthodoxen Kirche vorgegebenen Normen.

Doch letztlich entscheidet gegenwärtig das Brautpaar nach seinen Vorlieben und Möglichkeiten darüber, wie die Hochzeit verlaufen soll, welche der alten Rituale integriert werden sollen und welche nicht.

1110 Siehe Musikbeispiel: Nr. 12 Ela se viva previva (Baba Marijka), vgl. Genčev – 1987, S. 77f.
Ела се вива превива. Мома се с рода прощава. Прощавай роде голяма, и ти рожденла майчице. Ти ма си много носила, девет месеца на сърце и три години на ръце.
Die Tanne wächst und biegt sich. Das Mädchen verabschiedet sich von seiner Familie. Vergib mir große Familie und du leibliche Mutter. Du hast mich lange getragen, neun Monate unter dem Herzen und drei Jahre auf den Händen.

1111 Seit dem Inkrafttreten der Verfassung der Volksrepublik Bulgariens vom 4.12.1947, Art. 76, ist nur die Zivilehe rechtsgültig.

8 Zusammenfassende Schlussbetrachtungen

Die Motivation für die Entstehung dieser Arbeit war die Frage, was sich hinter dem Phänomen, das häufig als „authentische bulgarische Musik“ bezeichnet wird, verbirgt. Hierzu wurden die spezifisch für Bulgarien geltenden historischen, qualitativ empirischen und kausalen Zusammenhänge beschrieben. Die Schwierigkeit bestand vor allem darin, dass diese vorerst auf der Grundlage der zur Verfügung stehenden Quellen umfassend erkundet und zusammengetragen werden mussten. Daraus ist eine Wissenschaftsgeschichte der bulgarischen Musikethnologie hervorgegangen, die sich am Selbstverständnis der involvierten Wissenschaftler reibt und dieses hinterfragt. Innerhalb dieser Geschichte konnte auf fehlende bzw. unauffindbare und verschwindende Dokumente hingewiesen werden (z.B. die Abschlussberichte zu den Feldforschungsreisen und die Protokolle der Institutsversammlungen, in denen die Arbeitsweise und das Arbeitspensum der Wissenschaftler beschrieben wurden).

Die bereits im Titel eingeführten Begriffe „Authentizität“, „Medialität“ und „Identität“ haben durch die gesamte Arbeit hindurch dazu gedient, das explizit an Beispielen Zusammengetragene auf einer kulturanthropologischen und soziologischen Metaebene zu deuten. So konnte an die im ersten Kapitel beschriebenen disparaten Authentizitätsbegriffe aus verschiedenen Wissenschaftszweigen angeknüpft werden – einerseits durch die Vieldeutigkeit der musikethnologischen Definition von „musikalischer Authentizität“ und andererseits durch die Äußerungen der dörflichen Traditionsträger.

Verschiedene Formen von „Authentizität“, „Medialität“ und „Identität“ konnten zueinander in Bezug gestellt werden. Ihr gemeinsamer Nenner ist ihr Plural, denn es gibt nicht die eine „Musik“, „Authentizität“, „Medialität“ oder „Identität“, sondern viele verschiedene. Die im Vorwort aufgestellte Hypothese, dass „authentische bulgarische Musik“ ein kulturtechnisches Konstrukt sei, das aus der Interaktion zwischen Wissenschaft und Staatspolitik entstanden ist, kennzeichnet daher nur eine von mehreren möglichen Blickweisen. Weitere Entwicklungsprozesse, Koexistenzen, gegenseitige Beeinflussungen und Beziehungsrelationen konnten in ihrer Kausalität und Kontinuität aufgezeigt werden. Die wechselnden gesellschaftlich-politischen und sozialökonomischen Bedingungen, die verschiedenen Orte sowie die konkrete Anbindung von Musik an die soziale Lebenswelt wurden beschrieben.

Letztendlich konnte die Kategorie „authentische bulgarische Musik“ als musikalische Gattung in einem Archiv definiert werden, doch sie ist nicht nur ein systeminternes Konstrukt. Weitreichend steht sie kulturpolitischen und kulturellen Entwicklungen als Orientierungspotential zur Verfügung. Um der Frage, was „authentisch“ bedeuten kann nachzugehen, war es notwendig, die verschiedenen Zusammenhängen, Ideen, Konzepte, Begrifflichkeiten und Musiken zusammen-

zutragen. So konnten sowohl die Existenz „authentischer Musik“ als auch zahlreiche transformative Prozesse aufgezeigt werden.

Dabei wurde auf die besondere historische Situation Bulgariens hingewiesen, denn anders als in Westeuropa, begannen in der bulgarischen Gesellschaft auf Grund der 500 Jahre währenden osmanischen Fremdherrschaft (bis 1878) die neuzeitlichen gesellschaftlichen Veränderungen erst relativ spät. Sie richteten sich an den zeitgenössischen Kontexten der fortschrittlichen Industriestaaten aus. Die nationalstaatliche Emanzipation, die Urbanisierung und die Bildungsbestrebungen sowie alle gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen fanden in zeitlicher Phasenverschiebung zu Westeuropa statt. Relativ spät aber umso stürmischer wurde durch die Gründung von Institutionen eine gesellschaftliche, staatliche und kulturelle Infrastruktur geschaffen, die sich hauptsächlich auf den urbanen Raum bezog. Gleichzeitig waren in den Dörfern bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts die lokalen Volkstraditionen mit ihrer dazugehörigen folkloristischen Lebenswelt noch intakt und in den patriarchalen Strukturen der Agrargesellschaft verankert.

Die gegenwärtige Lebensweise und der Umgang mit Musik wurde am Beispiel des Dorfes Dobralăk, das in den Rhodopen liegt, beschrieben.

Authentizitäten

Die begriffsgeschichtliche Auseinandersetzung mit „Authentizität“ bringt die Vielfalt an möglichen Bedeutungen zum Vorschein. Die Anwendung des Authentizitätsbegriffs und der damit verbundenen Theoreme waren in Bezug zu seiner Relevanz für die Definition und kulturtechnische Transformation von Musik und musikalischer Praxis in Bulgarien herzuarbeiten. So gerieten Volksmusik, „authentische Volksmusik“, und die verschiedenen Arten des Umgangs mit ihr ins Zentrum der Betrachtungen. Verschiedene Orte und Auffassungen von „Authentizität“ wurden extrahiert. Einerseits wurde den Traditionsträgern und andererseits den Wissenschaften besondere Beachtung zu Teil. Innerhalb der Kultur der Traditionsträger konnte „authentische Volksmusik“ als soziale Aktion aufgezeigt werden, die einer konkreten Lebensweise, Überlieferungsprozessen und gesellschaftlichen Veränderungen verpflichtet ist. Die Traditionsträger in Bulgarien benutzen den Terminus der „Authentizität“ nur im übertragenen Sinne. Sie beziehen sich ausschließlich auf ihre lokalen Traditionen und kennzeichnen ihre „authentische“ Musik durch konkrete Zuweisungen zu ihrer Herkunft, Funktion oder zu ihrem Kontext (z.B. „unsere Musik“).

Der Prozess der Einführung und Instrumentalisierung des Authentizitätsbegriffs durch die bulgarische Musikwissenschaft hatte die Verdinglichung von Folklore sowie deren gleichzeitig stattfindende Transformation durch Archivierung, Musealisierung und Reproduktion zur Folge. Innerhalb der Betrachtungen zum musikethnologischen Authentizitätsbegriff wurde nachgewiesen, dass es sich hierbei um einen explizit wissenschaftlichen Begriff einschließlich diskursiver Forma-

tionen handelt. „Authentische Musik“ wird zu einer Gattungsbezeichnung. Die grundsätzlichen Anregungen und Vorbilder für diese Vorgehensweise der bulgarischen Musikethnologie stammen seit deren Anfängen aus dem Ausland.

Dem wissenschaftlichen Blick auf „authentische bulgarische Volksmusik“ von außen konnte eine lange Tradition nachgewiesen werden. Kontakte und Beziehungen sowie der internationale und interkulturelle Dialog sind innerhalb des wissenschaftlichen Universums immer bedeutsam gewesen, und dies ist auch bis in die Gegenwart so geblieben. In den letzten Jahrzehnten hat gerade das in Amerika und Westeuropa aus der Popkultur entstandene Phänomen der „Weltmusik“ die Aufmerksamkeit für lokale Musiktraditionen und somit für „authentische Musik“ aus Bulgarien stimuliert.[1112] So haben einige exzellente Wissenschaftler ihre modernen Forschungsmethoden auf bulgarische Musiken gerichtet. Aus neuerer Zeit sind besonders die Arbeiten von Timothy Rice[1113], Donna Buchanan[1114], Carol Silverman[1115], Martha Forsyth[1116], aber auch die etwas älteren Auseinandersetzungen von Gerhard Florian Messner[1117] und Rudolf M. Brandl[1118] zur Schwebungsdiaphonie zu erwähnen. Diese Wissenschaftler benutzen den von Seiten der bulgarischen Wissenschaft pragmatisch definierten Begriff zur Bezeichnung „authentischer Volksmusik“ hauptsächlich als Reibungspunkt innerhalb ihrer Problemstellungen.

Innerhalb der gegenwärtigen bulgarischen musikalischen Praxis halten Musiker und Rezipienten aber auch zahlreiche Wissenschaftler am Orientierungspotential des Authentizitätsbegriffs fest. Dabei haben die von wissenschaftlicher Seite aufgestellten Kriterien, Merkmale und Methoden zur Authentizitätsfindung meistens eine untergeordnete Bedeutung. Die Existenz „authentischer Musik“ wird durch ihre Transformationsprozesse (Medialitäten) dominiert. Die Musizierenden versuchen durch kontinuierliche Veränderungen innerhalb der musikalischen Praktiken, „Authentisches“ zu bewahren, indem sie es transformieren. Daraus entstehen vielfältige „Authentizitäten“, die jedoch den musikwissenschaftlichen Definitionsmerkmalen für „Authentizität“ nicht gerecht werden können. Innerhalb der Umgangssprache und vor allem durch die Benutzung des Begriffs innerhalb der Massenmedien avanciert „Authentizität“ zum Modewort, wobei immer weniger von einer klaren Bedeutung oder gar Definition auszugehen ist.

Innerhalb der bulgarischen Musikwissenschaft ist „authentische Musik“ eindeutig als musikalische Gattungsbezeichnung innerhalb ihres Musikfolkloristischen Archivs zu finden. Die „Merkmale für authentische Volksmusik“ die hierzu heraus-

1112 Vgl. Bohlmann – 2002. Vorwort und S. 1-9.
1113 Rice – 1977, 1988, 1994, 1996, 2003 und 2004.
1114 Buchanan – 1991, 1995, 1997, 2001 und 2006.
1115 Silverman – 1982, 1983 und 1989.
1116 Forsyth – 1996.
1117 Messner – 1980.
1118 Brandl – 1975, 1989, 1992 und 2000.

gearbeitet wurden, beziehen sich auf eine der Vergangenheit angehörenden idealisierten „authentische Folklore“. So scheint es, dass „authentische bulgarische Musik“ eine historische Gattung ist. Der Geschichte des wissenschaftlichen Definitionsprozesses wurde nachgegangen. Dabei wurde problematisiert, dass die festgelegten Parameter nicht ausreichend und eindeutig sind, um die Wissenschaftler zu befähigen, Musik in ihrer „Authentizität“ zu beurteilen.

„Authentizität wird gefasst als die Einheit der Differenz authentisch / inauthentisch.“[1119]

Die formale Analyse von „authentischer“ Volksmusik führt vor allem zu einer nur schwer überschaubaren Vielzahl an Beispielen. So scheint dass gerade die Quantität der möglichen Kriterien ein wesentlicher Grund für die ungenaue und relativ willkürliche Klassifikation von Musik als „authentisch“ ist. Auf der qualitativen Ebene waren die Wissenschaftler bemüht, den Grad von „Authentizität“ als „Spezifität“ zu analysieren. Die Konzentration auf die Spezifika birgt die Gefahr, dass hauptsächlich die extrahierten unverwechselbaren innermusikalischen Merkmale zur Beurteilung von „Authentizität“ herangezogen werden. „Spezifität“ sollte jedoch nicht mit „Authentizität“ verwechselt werden, denn dies könnte vor allem für die weitere Tradierung und Transformation von Volksmusik in andere musikalische Kontexte zur Folge haben, dass nur die spezifischen Eigenschaften und nicht die allgemeinen Merkmale an Bedeutung gewinnen. So wird „authentische bulgarische Volksmusik“ durch die Zusammenhänge und Merkmalsbündelung von sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen und stilistischen musikalischen Mitteln determiniert. Dennoch endet die Klassifikation offenkundig in Verstößen gegen empirische oder logische Kriterien, da sie auf dem widerspruchsvollen Verhältnis zwischen historischem und systematischem Denken basiert.[1120]

Letztendlich wurde herausgearbeitet das vor allem der Kontakt zu den Traditionsträgern und zu deren Lebensweise mit Musik, der zudem am besten auf emischer Basis stattfinden sollte, zu einer detaillierten Beobachtungsgabe befähigt. Das Recht zur Definition von Musik als „authentisch“ verbleibt daher bei sogenannten „Spezialisten“ denen nicht nur auf Grund ihrer Ausbildung, sondern vornämlich auf Grund ihrer persönlichen Erfahrungen die Kompetenz zur Beurteilung von Musik als „authentisch“ zugesprochen wird. Diese auf individuellen Persönlichkeiten beruhende Bewertung wurde als Merkmal der bulgarischen Musikethnologie herausgearbeitet. Das spiegelt sich in der Struktur des Musikfolkloristischen Phono-Archivs, beispielsweise durch dessen primärer Ordnung nach Feldforschern.

1119 Keller – 2008, S. 60.

1120 Vgl. Dahlhaus – 1982, S. 112f.

Somit verbleibt die wissenschaftlich-pragmatisch definierte „Authentizität“ von Musik dort, wo sie bereits seit ihren Anfängen ihren Platz eingenommen hat – im Archiv, im Museum und im Haus der Wissenschaft.

> *„Nichts ist authentisch. Niemals ist ein Gegenstand oder ein Dokument an sich oder für sich selbst authentisch, nie kann das Authentischsein Merkmal eines Objektes sein. Authentizität entspringt der Erwartungshaltung des Empfängers einer Botschaft ... Authentizität wird immer nachträglich zugesprochen. Und zwar mit der doppelten Absicht, ein Objekt zum Objekt des eigenen Sprechens und Handelns zu machen, und denkbare, vielleicht sogar begründbare Zweifel an diesem Sprechen und Handeln zu zerstreuen. Nur der Empfänger kann am Funktionieren einer Kommunikation, oder am Gehalt einer Botschaft zweifeln, an ihrer ‚Authentizität'. Beim Empfänger entscheidet sich, ob eine Nachricht ankommt ... Authentizität entspringt also nachträglich aus dem Wunsch nach Gewissheit, nach von Zweifeln befreiter Rückbindung.“*[1121]

Paradoxer Weise wechseln Wissenschaftler und Traditionsträger die Positionen. Die Wissenschaftler werden zu Hütern des „authentischen folkloristischen Erbes“, um von hier aus zu verkünden:

> *„Die Suche nach dem Authentischen muss aufgegeben werden.“*[1122]

Die Traditionsträger und deren Nachfahren hingegen werden zu Übertragungsmedien von „authentischer Musik“ in die Gegenwart. Sie produzieren eine transformierte „neue Authentizität“, indem sie ihre Folklore den gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen anpassen, dynamisch verändern und weiterentwickeln. Ihre „transformierte Authentizität“ bezieht sich auf den Alltag, doch vor allem auf die Festtage. Die in Bulgarien noch vorzufindenden von „authentischer Musik“ begleiteten Traditionen umfassen biologische Ereignisse, die an den Lebenskreis gekoppelt sind, wie Geburt, Initiationen und Tod. Sie umfassen auch gesellschaftliche Gewohnheiten und Ereignisse, die vom alltäglichen Leben (Handlungsmuster und Verhaltensweisen, z. B. Tischsitten, Wohnformen und Arbeitsweisen) bis zu einer bunten Vielzahl von feierlichen Höhepunkten im Jahreskreis reichen. Die zeitgenössische Kontextualisierung „authentischer Musiken und Traditionen“ beschreibt aber vor allem den veränderten Umgang mit dem Lebenskreis, die Veränderungen im alltäglichen Leben, eine veränderte Festtagskultur und die sich ebenso kontinuierlich verändernden gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Funktional betrachtet gehört „authentische Musik“ zur Tradition. Tradition wird hierbei als die Weitergabe von Konventionen, Bräuchen, Sitten und Ritualen verstanden und erzeugt „eine auf Dauer gestellte kulturelle Konstruktion

1121 Schellin – 1999, S. 44.
1122 Tomova – 2001, S. 86.

von Identität".[1123] Hierzu gehören die Überzeugungen und Glaubensvorstellungen, die mit Zeichen und Symbolen, Anweisungen und Rollen ausgestattet sind. Ein gleichzeitiges Streben nach der Bewahrung von Traditionen und nach ihrer lebenserhaltenden Transformation ist festzustellen.

Empirisch konnte erfasst werden, dass gegenwärtig traditionelle Musik im Alltag, bei Familienfesten und innerhalb von diversen kleineren und größeren sozialen Gemeinschaften lebensnah praktiziert wird. Obwohl sich auch in Bulgarien die Großfamilien auflösen, finden immer noch zahlreiche familiäre Zusammenkünfte statt, bei denen gemeinsam „authentische Volksmusik" gesungen wird. Auch die rituellen, religiösen und festtäglichen Anlässe, zu denen sich Gruppen zusammenfinden und gemeinsamen singen, scheinen in ihrer Quantität und Qualität relativ hoch. Die meisten Bulgaren können singen und singen gern. Sie verfügen über ein vielfältiges Repertoire, was dafür spricht, dass Musik kontinuierlich in ihren Lebensalltag einfließt. Eine grundsätzliche Ablehnung des Singens unter dem Vorwand, man könne nicht singen, ist ausgesprochen selten anzutreffen. Ebenso selten sind qualitative Bedenken wie „ich singe nicht schön" oder „ich singe unsauber", die als Vorwand für musikalische Abstinenz dienen. Vielmehr konnte mehrfach erlebt werden, dass die emotionale und körperliche Sehnsucht nach teilnehmender – situativer – und nicht nur beobachtender musikalischer „Authentizität" stark ausgeprägt ist.[1124]

Das Argument, dass „authentische Musik" immer situativ und lebensnah sei, führt auf den Weg der geschichtsphilosophisch neuen Kontextualisierung des folkloristischen Bezugspunkts. Der wissenschaftliche Authentizitätsbegriff, durch den die Funktionalität von Musik zu einem der wesentlichen Merkmale bestimmt wurde, könnte anhand der Kriterien von „situativer Authentizität" weiter und gleichzeitig konkreter beschrieben werden. Die gegenwärtig interessante Frage bleibt, ob und auf welche Weise sich die auf die Vergangenheit bezogene Perspektive mit den stattfindenden funktionalen und musikalischen Veränderungen weiterhin wissenschaftlich abbilden und verwerten lassen. Somit wäre „authentische Musik" als ein sich permanent verändernder Gegenstand und als eine sich verändernde Lebensweise zu verstehen.[1125] Beim soziologischen Umgang mit dem Phänomen geht es aber nicht nur um die Frage ihrer Bestimmung, sondern weiterhin um die Bestimmungsformen und um ihre Folgen.[1126] „Authentische Musik" bemüht sich grundsätzlich nicht um „die Produktion ästhetischer Objekte, sondern um die Beförderung sozialer Beziehungen."[1127]

1123 A. Assmann – 1999, S. 90.

1124 Es konnte allerdings auch eine gewisse Scham in Bezug auf das solistische Singen konstatiert werden, die eine neue Entwicklung zu kennzeichnen scheint.

1125 Vgl. T.I. Živkov – 1994, S. 6.

1126 Vgl. Stauth – 1999, S. 38.

1127 Kaden – 1993, S. 40.

„Wo das Reale nicht mehr ist, was es war, bemächtigt sich die Nostalgie seines Sinns. Überboten wird sie nur noch von Ursprungsmythen und Zeichen der Realität, von einer sekundären Wahrheit, Objektivität und Authentizität. Da, wo Objekt und Substanz verschwinden, kommt es zur Besteigung der wahren Gipfel des Gelebten, zur Auferstehung des Figurativen."[1128]

Daher kümmern sich die Singenden explizit nicht um die Authentizitätskriterien der Wissenschaftler, es sei denn, man unterstellt ihnen, dass sie Folklore nur zum Zweck ihrer individuellen künstlerischen Selbstverwirklichung betreiben, was jedoch empirisch nicht bestätigt werden konnte. Im Gegenteil, es konnte beobachtet werden, dass selbst dann, wenn „musikalische Authentizität" in Bühnenpräsentation transformiert wurde, dies als fruchtbringender Überlieferungsprozess erlebt wurde, der soziale Beziehungen im Sinne einer „situativen Authentizität" fördert. Die dazu nötige Kreativität und Flexibilität beim Umgang mit „authentischer Musik" konnte als Motivationsfaktor beschrieben werden, der selbst die Zugeständnisse an die von wissenschaftlicher Seite geforderte „Authentizität" in ein soziales Miteinander verwandelt.

Medialitäten

Die transformativen Übertragungen fanden auf Grund der unausweichlichen Modernisierungen einerseits zwischen Traditionellem und Modernem und andererseits zwischen Dörflichem und Urbanem statt. Bis in die Gegenwart werden die kulturellen Rahmenbedingungen in bedeutendem Maß von der eklektischen Lebensweise der meisten Bulgaren im Halbdörflichen und Halburbanen bestimmt. Durch die Betrachtung der Transformationsbewegungen von „authentischer Musik" als Medialitäten konnten einige Richtungen der Beeinflussung sowie signifikante Richtungswechsel festgestellt werden.

So hat sich beispielsweise die ehemals vom Dorf in die Stadt vollzogene Bewegung von „authentischer Musik" in die Institutionen der Wissenschaft und in die kulturpolitische Ideologie gegenwärtig umgekehrt. Immer deutlicher wird das aus der urbanen Gesellschaft erzeugte Interesse an „Authentizität". Es gilt als wesentlicher Motivationsfaktor für die Rekontextualisierung „authentischer Musik" innerhalb musikalischer Praxis. Obwohl sich ausgesprochen viel Volksmusik bis zum heutigen Tag erhalten konnte, haben sich die Kontexte verändert. Dank der ethnologischen Arbeiten sind auch die Transformationsprozesse der als „authentisch" beschriebenen Musik seit dem 19. Jahrhundert dokumentiert worden. Die praktischen Funktionen des Brauchtums haben sich auch in den Dörfern größtenteils aufgelöst. Das System der traditionellen Schöpfung und Verbreitung der Folklore kann in den Städten kaum noch stattfinden. Da die Transmission von „authentischer

1128 Baudrillard – 1978, S. 15f.

Folklore“ über Generationen von Traditionsträgern größtenteils unterbrochen ist, haben andere soziale Gruppen an Bedeutung für die Vergegenwärtigung „authentischer Musik“ gewonnen. Die Einschränkungen und Veränderungen, die sie der „Authentizität“ auferlegen, wurden beschrieben. Die musikalische Praxis der dörflichen Traditionsträger, die einst als Quelle für „Authentizität“ offerierte, gilt zwar auch gegenwärtig als Produzent einer „authentisch“ genannten Musik. Sie wird jedoch hauptsächlich anhand ihrer Defizite, die durch den Vergleich mit der Vergangenheit und den auf dieser historischen Basis aufgestellten ethnologischen Merkmalen der Wissenschaftler erfasst und beurteilt. Die Transformationsbewegungen selbst berücksichtigen die wissenschaftlich extrahierten Kriterien für „authentische Musik“ kaum. Innerhalb der neuen musikalischen Praxis wird ein neues soziales Miteinander erzeugt. Die Musizierenden beurteilen den Bezug zu den Normen einer überlebten traditionellen dörflichen Lebensweise nicht. Dieses bleibt den Wissenschaftlern überlassen. Das Verwischen der Grenzen zwischen Genres und Kulturcodes, die Demontage von Hierarchien stehen permanent im Vordergrund.

> *„Zuerst, Musik ist niemals statisch. Sie verändert sich, wie sich auch die Kultur und die Gesellschaft verändern. Obwohl einige Leute sicherlich ältere Formen von Musik als ‚authentisch’ ansehen mögen [...]. Die traditionellen Genres sind vielleicht älter als einige Genres der modernen Musik, aber jedes fortbestehende Beispiel von traditioneller Musik für sich, ersetzt ältere Arten des Musikmachens. Wenn Authentizität überhaupt eine Bedeutung behalten soll, hat dies zu bedeuten, dass Musik authentisch ist, wenn sie auf eine sinnvolle Weise auf die Kultur und Gesellschaft um sie herum reagiert, wie es eigentlich ja auch geschieht.“*[1129]

Tatsache ist, dass der Begriff der „Authentizität“ mehr denn je in Gebrauch ist, jedoch in relativer Unabhängigkeit von seiner Defintion als rein wissenschaftlicher Begriff einer Gattung. In diesem umgangssprachlichen Verständnis von „Authentizität“ fehlt es an eindeutigen Kriterien. Die Formen „transformierter Authentizität“ bleiben ungenau und willkürlich – eine persönliche Ansichtssache –, zumindest solange keine spezifischen Beispiele musikethnologisch beschrieben und analysiert werden. Timothy Rice schlägt hierzu ein dreidimensionales Analysemodell „Time, Place, and Metaphor in Musical Ethnography and Experience” vor.[1130]

> *„Variabilität und Elastizität machen denn auch die Attraktivität des Begriffs aus und begründen seine nahezu uneingeschränkte Anwendbarkeit. Das Authentische wird in dieser Weise als Problemkonfiguration lesbar, innerhalb der Geltungsansprüche formuliert und Deutungskontroversen ausgetragen werden, die sich auf das ‚richtige’ Verständnis von*

1129 Rice – 2004, S.101.
1130 Rice – 2003.

Wirklichkeit beziehen und die im weitesten Sinne Ordnungen des Wissens sowie Prozesse der Sinnstiftung betreffen.“[1131]

Tatsächlich erweist sich der Authentizitätsbegriff gerade auf Grund seines sperrigen Widerstands als geeignet, um auf Problemkonfigurationen aufmerksam zu machen. Dies drückt sich sowohl in der Vieldeutigkeit seiner möglichen Definitionen als auch in dem historischen Diskurs seiner Anwendbarkeit auf Folklore aus, der bis in die Gegenwart weitergeführt wird. Bulgarische Wissenschaftler und zahlreiche Musikethnologen aus der ganzen Welt benutzen den widerspruchsvollen Authentizitätsbegriff in Bezug auf Volksmusik, um Probleme verständlich und bewusst werden zu lassen.

„Wahrscheinlich muß man einen neuen Blickpunkt gewinnen – und eben darum das Authentische voll ins Bewußtsein heben: Volksmusik verträgt keine Verwertung und keinen faulen Kompromiß. Sie läßt sich nicht mit halber Kraft lebendig halten, ein bißchen im Museum, ein bißchen auf dem Heimatfest. Und vor allem sperrt sie sich gegen die Enteignung ihrer sozialen Wesenszüge. Die ALTEN WEISEN lediglich wiederzusingen – worauf Kulturpolitik lange genug abhob – kann nie genug sein. In Melodien und Rhythmen steckt das Leben selber noch nicht. Andererseits dürfte es schwer werden, Funktionsfelder und Funktionskontexte von Folklore restaurieren zu wollen, auch im Zeichen glücklicher Kühe und einer an und für sich achtbaren Neuen Rustikalität. Was an Volksmusik nicht zu retten ist, rettet sich auch nicht in der Nostalgie.“[1132]

Der Plural bulgarischer musikalischer Praxis, der durch die Beeinflussung, Vermischung und Hybridisierung des gegenwärtigen Musiklebens mit Merkmalen der „authentischen Musik“ zustande kommt, wäre ein Hinweis auf die soziale Bedeutung von Musik schlechthin. Die Kontinuität der Veränderungen von Musik wurde mehrfach ausgeführt. Ihre medialen Fähigkeiten, die als Bedingung herausgearbeitet wurden, konnten in konkreten Situationen musikalischer Kommunikation und der darauf aufbauenden sozialen Interaktion beschrieben werden. Durch den eingeführten Terminus „situative Authentizität“ wurden die Unterschiede betont, die nicht allein mit der musikalischen sondern mit einer lebensnahen Transformation „authentischer Musik“ einhergehen. So konnten Tendenzen, wie beispielsweise die Unifizierung von Musikfolklore konstatiert werden und in Zusammenhang mit den neuen Existenzbedingungen von „authentischer Volksmusik“ in neuen urban definierten Kontexten gebracht werden. Sie führen zur Nivellierung der spezifisch regionalen Merkmale und zur Aufhebung der regionalen Kulturgrenzen im geographischen Raum. Hervorgerufen werden diese musikalischen Veränderungen durch die gesellschaftlichen Kontexte, welche die Existenz

1131 Amrein – 2009, S. 10.
1132 Kaden – 1993, S.45f.

diverser sozialer Gruppen und ihre Bedeutung für die Gesellschaft bestimmen. Selbst in den Dörfern, die sich weiterhin entvölkern bzw. zunehmend als Wochenendsiedlungen genutzt werden, verändert sich die ursprüngliche Funktion der Bräuche und Lieder. Sie wird diffus oder nimmt andere Funktionalitäten an. Bestenfalls wird Folklore zur organisierten Traditionspflege und Unterhaltungskunst.

Die kulturtechnischen Interaktionen wurden als Motor für Medialitäten problematisiert. In diesem Zusammenhang wurden die Beziehungen zwischen staatlichen Institutionen und Institutionen der Wissenschaft einschließlich ihrer Auswirkungen auf die musikalische Praxis beschrieben. So konnte die Bedeutung der staatlichen und kulturpolitischen Unterstützung von wissenschaftlicher Arbeit zur Definition von „Authentizität" herausgearbeitet werden. Andererseits konnte auch die Instrumentalisierung wissenschaftlicher Forschung innerhalb der Eingriffe in die musikalische Praxis durch kulturpolitische Leitungs- und Kontrollinstanzen konstatiert werden. Die gesellschaftspolitische Ausstattung von Institutionen mit hierarchisch strukturierter Macht war vor allem in der sozialistischen Phase außerordentlich auffallend. Doch die durch die Ideologie des Staates gesetzten Machtstrukturen haben immer Einfluss auf die Zielsetzungen, Themenauswahl und Arbeitsmethoden von Institutionen. Diese wirken sich auf die musikalische Praxis und auf den Lebensalltag der Menschen selbst aus. In diesem Kontext sind die seit der Wende von 1989 in Gang gesetzten Veränderungen, die mit der Schließung und Verkleinerung von zahlreichen Institutionen und somit auch dem Wegfall von Leitungs- und Kontrollinstanzen einhergehen, mit Bedacht zu verfolgen. Eine Übertreibung könnte leicht zum Verlust kulturtechnischer Kontinuität führen, die durch die Kommunikation zwischen Kultur einschließlich Kulturträgern, wissenschaftlichen Institutionen und Wissenschaftlern und staatlichen Institutionen einschließlich ihrer Bürokraten bestimmt wird.

Im Sinne einer historischen Medialität wurde der Übertragung von „authentischer Musik" in den wissenschaftlichen Sektor besondere Aufmerksamkeit zuteil. Die Wissenschaft und ihre Institutionen wurden so zum historischen Mausoleum. Nun scheint nicht mehr nur die „authentische Musik", sondern auch ihr „Mausoleum" in seiner Kontinuität bedroht zu sein. In Abhängigkeit zu der Arbeit der Wissenschaftler wurde ausführlich darauf eingegangen, dass es auf Grund von Personal-, Standort- und Kodierungsfragen immer schwieriger wird, die von den Wissenschaftlern als „authentisch" klassifizierte Musik innerhalb der Institution und deren Archiv zu finden. Dennoch sind es die Wissenschaftler, ihre Archive und Institutionen – nicht die wenigen in ihren Dörfern verbliebenen Bauern –, die inzwischen das Wissen und die Verantwortung für die „authentische Folklore" tragen, sie behüten und auf ihre Weise pflegen. Sie konservieren sie in ihrer alten Form und könnten sie theoretisch, den Assimilationstendenzen und Hybridisierungen folgend, zur Reproduktion und Manipulation freigeben, ohne dass sie

aus ihrem „authentischen Fundus“ verschwindet. Doch sie behüten und bewahren eben „nur“ die Form und nicht die musikalische Praxis. Daraus kann geschlossen werden, dass zahlreiche wissenschaftliche Merkmale für „authentische bulgarische Musik“ nur noch auf sich selbst verweisen. Zumindest solange sie sich in dem geschlossenen internen System der Wissenschaft bewegen, folgen sie einer festgelegten selbstreferentiellen Ordnung.[1133] Wann und in welcher Weise sich das musikethnologische Mausoleum öffnet, um seine Sammlungen freizugeben, hängt von den gesellschaftspolitischen Bedingungen und von der musikalischen Praxis ab. Ein Schritt in diese Richtung wurde von wissenschaftlicher Seite durch die Erstellung der im Internet verfügbaren Multimedialen Datenbank getan. Dieser kulturtechnischen Medialität werden hoffentlich weitere folgen.

> *„Denn was zählt, sind Information und allegorischer Mehrwert, gegenüber dem Primat der Authentizität. Doch zugleich entwickeln die musealen Institutionen Strategien, den Arrangements wieder Monumentcharakter zu verleihen, durch Integration affektiv besetzter Gegenstände wie reale Gräber und Grabdenkmäler in den Ausstellungskontext oder die Ansiedlung in Gebäuden, die selbst Monumentcharakter besitzen.“*[1134]

Bei einer Öffnung des musikalischen Gedächtnisses wird vermutlich auch das beschriebene vielseitige Betätigungsfeld der Wissenschaftler als Persönlichkeiten im kulturellen Leben von Bedeutung sein. Sie sind nicht nur als spezifisches Personal ihrer wissenschaftlichen Institution aktiv, sondern nehmen auch am Musikleben teil. Als Komponisten, Chorleiter, Pädagogen, Lehrbuchautoren, Berater und Gutachter nehmen sie verschiedene Aufgaben wahr. Die genauere Betrachtung ihrer Arbeit, ihrer Aufgaben und Ziele sowie deren bisherige Realisierung halten jedem strengen Evaluationsprozess stand. So können gegenwärtig die älteren Generationen an den Konsequenzen ihrer Pragmatik festhalten, während sich die jüngeren Wissenschaftler – aufbauend auf dieser Pragmatik – den integrativen Bestrebungen und den wissenschaftlichen Diskursen der internationalen wissenschaftlichen Zentren anschließen. Unter dieser Prämisse rückt der europäische Blick von außen auf Bulgarien als Balkanstaat in den Vordergrund und wird zu einem wichtigen Motiv landesinterner Umgestaltungen, die sowohl in der Wissenschaft als auch auf politischer, ökonomischer und kultureller Ebene stattfinden.[1135]

Die historisch fassbaren Kulturtechniken, die sozialen Interaktionen als auch die zukunftsträchtigen Prognosen wurden im Hinblick auf die Methoden, Funktionen und die Sinnhaftigkeit musikethnologischer Arbeit beschrieben. Dabei wurde herausgearbeitet, dass viele der im wissenschaftlichen Raum bereits vorhandenen

1133 Vgl. Luhmann – 1992a, S. 69-73.
1134 Ernst – 2003, S. 400.
1135 Vgl. Todorova – 1999, S. 17 und 263.

Ideen aus verschiedenen Gründen noch nicht verwirklicht werden konnten. So steht beispielsweise eine international vergleichende wissenschaftliche Forschung auf der Grundlage der geographisch-historischen Methode noch aus.

Seit Beginn der bulgarischen Musikethnologie war der Gedanke des geographischen und historischen Vergleichs von Melodien und Typen, Gattungen und Stilen, aber auch von Texten und Inhalten von Bedeutung. Die zentrale Aufgabe einer international orientierten Musikethnologie war es, das musikalische Material nach ihren Verwandtschaftskreisen zu ordnen.[1136] Es wurden auf der Grundlage der vergleichenden Methodologie Belege für Melodien, Melodietypen, Tonarten, Verbreitung von Musikinstrumenten usw. planmäßig zusammengestellt, um ein möglichst vollständiges Bild für die Geschichtsschreibung der oralen Musiktradition zu erarbeiten. Als Basis für die geographisch-historische Methode ist die umfassende Sammlung und Ordnung der Quellen erforderlich. In Bulgarien wurde über Jahrzehnte hinweg dieses Ziel verfolgt und Erhebliches geleistet. Aus der Analyse der Verbreitung bestimmter Parameter wäre nun eine Forschungstätigkeit möglich, die Rückschlüsse auf die Herkunft, die gegenseitige Beeinflussung und die Wandlungen von „authentischer Folklore“ zuließe.[1137] Die vergleichenden qualitativen Methoden der Musikethnologie und die quantitativen Methoden der Musiksoziologie sollten mit den historischen Methoden der Musikgeschichte verbunden werden. So könnten die empirischen Forschungsergebnisse, die ausschließlich das zusammentragen und publizieren, was den Insidern (Traditionsträgern) ohnehin geläufig ist, durch eine theoriegeleitete Auswertung ergänzt werden. Mündliche und schriftliche beziehungsweise verschriftlichte Quellen wären bei der erneuten Suche nach geographischen und historischen Verbindungen von Nutzen, auch wenn sie erst einmal konvertiert werden müssten.[1138] Die technischen Möglichkeiten der Computer und des Internets begünstigen ungeahnte Dimensionen des Vergleichens. Sie ermöglichen es, im historischen und im empirischen Kontext verschiedene Hypothesen auf komplexe Weise zu prüfen.[1139]

1136 Vgl. Wiora – 1969, S. 40.

1137 Vgl. Kaden – 1998, S. 89-95, Klotz – 1998, S. 191-209, Klotz – 2004 und in Zusammenhang mit der Kulturkreislehre vgl. Schmidt & Koppers – 1924 und Rössler – 2007.

1138 Vgl. Mackensen – 2006, S. 273-297 und Kluge – 2006, S. 301-320.

1139 Beispielsweise arbeitete bereits Alan Lomax seit den 1960er Jahren an der Idee, einen Weltatlas für verschwindende Musiktraditionen aller Kulturen zu erstellen: Vgl. Lomax – 1967.
Gegenwärtig beschäftigt sich der Fachbereich Music information research (vgl. http://www.music-ir org/) mit den Funktionalitäten eines musikalischen Thesaurus. Methoden für automatische Bestimmung musikalischer Merkmale wie Tonart, Melodie, Timbre, Harmonie, Rhythmus werden entwickelt. Auch Klassifikationen von Musikaufnahmen in sehr großen Musiksammlungen z.B. nach Genre, werden möglich gemacht. Die meisten Methoden wurden jedoch für westliche Popmusik oder klassische Musik ausgearbeitet und lassen sich nur bedingt für andere Musiken anwenden. Polina Prouskova versucht derzeit im Rahmen ihrer Dissertation: „Computational Ethnomusicology and Music Information Research for Audio Recordings of

Eine inzwischen durchaus ambivalent bewertete Rolle spielten die Wissenschaftler durch ihre aktive Einmischung in die musikalische Praxis der „Traditionsträger authentischer Musik". Seit den 50er Jahren wurden die wissenschaftlichen Spezialisten zu Akteuren. Sie initiierten Folklorefestivals [Săbori] für „authentische Folklore", beurteilten und betreuten Laienkollektive, so dass sie eine nicht unwesentliche Bedeutung für die Transformationsprozesse „authentischer bulgarischer Musik" hatten. Sie steuerten als kulturtechnische Bürokraten die Aufführungspraxis von „authentischer Musik" zu Repräsentationszwecken nationaler Identität. Diese Einmischung in das Volksmusikleben hatte eine Objektverschiebung zur Folge. „Authentische Musik" konnte nun auch Vorstellung bzw. Verstellung sein. Sie wurde zusammen mit ihren zeichenhaften Eigenschaften aus der Wirklichkeit in eine künstliche Welt – die Welt der Kunst – enthoben.

Damit sie trotz ihrer Künstlichkeit weiterhin als „authentisch" gelten konnte, sollte „authentische Musik" durch die Existenz des „authentischen Menschen" abgesichert werden, der an die traditionellen Kontexte glaubt oder der in der Lage war, sich einer „situativen Authentizität" hinzugeben. Es fand eine Übertragung von Authentizitätsansprüchen auf Personen statt – im Sinne des psychologischen Authentitzitätsbegriffs – und somit schlich sich ein Widerspruch zum ursprünglichen Definitionsprozess von „authentischer Musik" ein. Die wissenschaftlich pragmatische Definition der Gattung „authentische Musik" basierte auf den Kontexten der bulgarischen folkloristischen Traditionen. Folklore galt hierbei als ganzheitliches Konzept, in dem musikalische Äußerungen einen bestimmten und hochwertigen Platz einnehmen. Auf dieser Grundlage wurde der Kontext selbst formalisiert. Den bulgarischen Traditionsträgern wurde ein ehrlicher Persönlichkeitskern zugestanden, so dass bei der Bezeichnung von Musik als „authentisch" darauf zu achten war, dass die Ausführenden in dem spezifischen „authentischen Kontext" verankert waren. Das Leben des durch die Musikethnologie bevorzugten „authentischen Traditionsträgers" sollte möglichst durch die sozialen Konventionen und die äußeren Zwänge eines unreflektierten Traditionalismus bestimmt sein. Modernere Traditionsträger, die ihre Lebensweise in aufgeklärter Mündigkeit wählen, passen nicht in diese Definition. Die Bezeichnung der Traditionsträger als „authentisch" beschreibt somit die soziale Verankerung als Zwang, zu einer vordefinierten Vergangenheit und den dazugehörigen Traditionen stehen zu müssen. Da die Traditionsträger diese aus ihrem Leben heraus beschreiben können, wird ihren Äußerungen Glauben geschenkt. Je eindrucksvoller, emotionaler und expressiver sie ihr „authentisches Leben" schildern, je härter und erbarmungsloser die Geschichten klingen, desto „authentischer" scheint sowohl die Geschichte als auch der Persönlichkeitskern des Traditionsträgers und somit auch seine Musik zu sein.

Non-Western Musical Cultures" die Methoden des Music information research für Musikaufnahmen aus anderen Kulturen anzupassen. Vgl. Proutskova – 2008, S. 45-54.

Beim Vergleich zwischen dem in der abendländischen Psychologie als „authentisch“ bezeichneten Menschen und dem bulgarischen Traditionsträger werden markante Unterschiede deutlich. Der auf den Traditionsträger bezogene Authentizitätsbegriff wird aus einer kulturexternen Perspektive gebildet: Der Mensch, sein Leben und sein Tun werden beurteilt. Hingegen zielt der psychologische Diskurs auf die Beeinflussung und Anleitung des Menschen zur „Authentizität“. Im Sinne einer Selbstfindung soll er das Besondere in sich erkennen und ausleben.[1140] Auf die Traditionsträger angewandt, fand durch den positiv konnotierten Authentizitätsbegriff eine Idealisierung ihrer harten Lebenswirklichkeit, ihrer Geschichten und ihrer Musik statt. Sie sollten singen, tanzen, erzählen und beschreiben, nicht reflektieren oder gar beurteilen. Für Letzteres wurde ihnen ein kulturtechnischer Apparat aus Wissenschaftlern und Bürokraten mit kulturpolitischer Machtstellung zur Seite gestellt. Auf diese Weise wurde die Transformation von Traditionen vorbereitet, sodass neue Traditionsträger entstehen können, die aus freiem Willen ein Leben in und mit den alten Traditionen führen und darin ihre Selbstfindung erleben. Tatsächlich werden jedoch nur Teile, wie beispielsweise Musik aus dem vorindustriellen dörflichen Leben extrahiert und auf „romantisch-authentische“ Weise fortgelebt. Der „authentische“ Persönlichkeitskern des Traditionsträgers entfernt sich hierbei vom musikethnologischen Ideal, um entsprechend der Psychologie seine „Authentizität“ in sich selbst zu finden und zu leben. Bei der Beurteilung seiner „Authentizität“ durch Musikethnologen wird er jedoch nicht sehr gut abschneiden. Diese Form der „Authentizität“ wurde als ein Beispiel von „semiprofessioneller Leidenschaft“ beschrieben.

Sobald der Verlust des ganzheitlichen folkloristischen Kontextes als Prozess akzeptiert wird, sollte die Einsicht folgen, dass die musikethnologische Definition der „Authentizität der Traditionsträger“ einer gefrorenen Momentaufnahme, ähnlich einer Käfersammlung, entspricht. Sie versucht einen festen Kern personaler Identität zu fixieren, ohne ihr einen Entwicklungsprozess zugestehen zu wollen. Die musikethnologischen Methoden gehen trotz des Wissens um diese Medialitäten von der Erfassung eines im Vorfeld und zum Zeitpunkt der Beobachtung angenommenen primären Zustandes aus. Erst im nachträglichen Vergleich zahlreicher primärer Zustände kann nach Transformationen und somit nach prozessualen Entwicklungen geforscht werden. Der Grund hierfür liegt in der Übertragung der Zustände in fixierte Daten, die dann als Grundlage für Forschung und Authentizitätsbestimmung dienen. Im Kreislauf setzten sich diese Medialitäten während der über die Wissenschaft verlaufenden Reanimation von „authentischer Musik“ fort. Es kommt zu kulturtechnischen Rückläufen von der Wissenschaft über staatlich unterstützte weitere Institutionen zu den Traditionsträgern. Die Einmischung von Wissenschaftlern in die musikalische Praxis kann daher sowohl für

1140 Siehe Kap. 1.1 Zum Authentizitätsbegriff, Psychologie.

die Reanimation als auch für die Transformation „authentischer Musik“ verantwortlich gemacht werden. Doch die Art von „authentischer Musik“ und deren Kontexte, um die es sich hierbei handelt, haben sich offensichtlich durch die Wissenschaftler sowie vor und in ihren Augen tiefgreifend verändert. Um die reanimierte „authentische Musik“ in ihrer Transformation ohne traditionellen Kontext beschreiben zu können, ist die Wissenschaft gezwungen, den festgelegten Merkmalen und Eigenschaften für „authentische Musik“ eine Betrachtungsebene hinzuzufügen, die die Dynamik ihrer Entwicklung berücksichtigt und die offen ist. Es ist jedoch äußerst kompliziert, die Medialitäten ins Zentrum zu rücken, ohne den Authentizitätsgedanken aufgeben zu müssen.

Gegenwärtig ist der kulturtechnische Interaktionsweg der Wissenschaftler über die staatlichen Institutionen zur musikalischen Praxis kaum mehr existent. Somit fehlt den Wissenschaftlern die hierarchisch hohe Machtstruktur, die ihnen die Tür zur Leitung und Kontrolle der Musikpraxis öffnete. Dies führt zu einer Marginalisierung der Bedeutung des wissenschaftlichen Authentizitätskonzepts innerhalb der Gesellschaft und für die Musikpraxis. Um erneut an Relevanz zu gewinnen, bedarf es der Eigeninitiative von Seiten der Wissenschaft. Die Verantwortung hierfür kann nicht den wissenschaftlichen Institutionen überlassen werden, denn sie garantieren weder Kommunikation noch Akzeptanz, sie können diese lediglich durch die Kontinuität ihrer Existenz fördern. Der historische Blick auf die Entwicklung der Musikethnologie als Wissenschaft zeigte eindeutig, dass es immer einzelne Persönlichkeiten waren, die durch ihre idealistischen Überzeugungen und durch ihre Arbeit Veränderungen herbeiführten und neue Prioritäten setzen konnten. Dies gilt vor allem für ein vergleichsweise kleines Land wie Bulgarien, in dem jeder jeden kennt, und ebenso für den doch relativ gut überschaubaren internationalen Rahmen der Musikethnologie.

Es wurde konstatiert, dass die aktuelle musikalische Praxis den Schwerpunkt auf die Transformation von „authentischer Musik“ in andere Gattungen legt. Daher ist das Interesse an „authentischem“ Musikmaterial gerade von Seiten der neuen Interpreten und Produzenten populärer Musik recht groß. Die Vermischung von gattungsspezifischen musikalischen Merkmalen diverser Musiken mit bestimmten als „authentisch bulgarisch“ definierten Parametern aus dem Bereich der Volks- und Kirchenmusik soll auf das Bulgarische dieser neuen Musik verweisen. Es bestände die Möglichkeit, ja sogar die Notwendigkeit, dass von musikwissenschaftlicher Seite an der Rückführung des größtenteils vergessenen „authentischen“ Repertoires in das kollektive Gedächtnis mitgearbeitet wird. Da diese Rückführung jedoch mit Sicherheit eine weitere Transformation der „authentischen Lieder“ in aktuelle Gattungen und Kontexte bedeutet, verlangt die wissenschaftliche Unterstützung der musikalischen Praxis, die sich vor allem auf das gegenwärtig Populäre richtet, den Wissenschaftlern ein eifersuchtsfreies Denken ab, das derzeit noch nicht als selbstverständlich gelten kann. Häufig wird die Verwertung von „authen-

tischer Musik“ innerhalb anderer Gattungen als Zerstörung und Angriff auf die Wertvorstellungen, den gesunden Geschmack und die bulgarische Musik schlechthin bewertet. Durch diese Einstellung werden jedoch eine Reihe von traditionellen sozialpsychologischen Einstellungen zum „Bulgarischen“ in Frage gestellt, die als Ideologie oder als eingefrorene, statische und keineswegs dynamische Kategorie begriffen werden müssen. „Authentizität“ wird so ins Mausoleum verbannt.[1141] Das kulturhistorische Denken und damit verbunden der Denkmalschutz und die Denkmalpflege gehören selbstverständlich zu den wesentlichen Aufgaben, denen sich die Wissenschaft bisher gewidmet hat und für die sie auch in Zukunft Verantwortung zu tragen hat. Das Denken von „authentischer Musik“ als Denkmal setzt jedoch die Metapher von „Musik als Kunst(werk)“ voraus und fordert dadurch geradezu die Entkörperlichung von Musik und deren Abtrennung vom Kontext.[1142] Doch zum Glück herrscht auch beim Umgang mit Musik Pluralität vor, denn in der Vielfalt der metaphorischen Möglichkeiten, Musik zu verstehen, verbirgt sich die Kreativität sozialer Wesen – Wissenschaftler, Traditionsträger, Musiker, Komponisten, Dirigenten usw.; sie können sowohl zu den Musikschaffenden gehören als auch zu den Rezipienten und Konsumenten. Innerhalb ihrer sozialen Gruppen können sie als Individuen verschiedene Rollen einnehmen, aktiv oder passiv agieren und Musik und deren Kontext beeinflussen oder lediglich beobachten.

> *„Über die Katalogisierung ihres Verhaltens hinaus stellt sich also die Frage, welchen Wert die Menschen ‚situationsspezifischem’ Verhalten zuschreiben. Die Anschauungssysteme der Menschen und ihr Verhalten zusammengenommen machen erste eine Rolle aus.“*[1143]

Die musikalische Vielfalt wird von einem Schatten verfolgt, der sich zwischen der musikalischen Praxis (das Verhalten der Musiker) und deren kulturpolitischer Akzeptanz platziert hat. Bei der Betrachtung der musikwissenschaftlichen Forschungsinteressen und deren Abhängigkeit von der gesellschaftspoltischen Ideologie konnte nachgewiesen werden, dass gerade innerhalb der Fragen zur ethnischen Zugehörigkeit von Musik und Musikern und ebenso zur „Rassenreinheit in der Musik“[1144] Paradigmen galten, deren Hinterfragung mit Bedacht umschifft wurde. Gegenwärtig geraten diese Themen jedoch durch die Hintertür wieder ins Forschungsinteresse, denn die Beeinflussung durch nichtbulgarische Ethnien und Kulturen kann innerhalb einer internationalen Forschung nicht mehr tabuisiert werden. Zahlreiche Projekte zu ethnischen Minderheiten, beispielsweise zur Musik der Roma, werden auf internationaler Ebene gefördert. Vor allem wenn es um

1141 Vgl. Levi – 2007, S. 78.
1142 Vgl. Rice – 2003, S. 151-179.
1143 Sennett – 2002, S. 53.
1144 Vgl. Bartók – 1942, Rassenreinheit in der Musik, S. 124-127.

populäre Musik geht, die auf bulgarischer Volksmusik, aber ebenso auf türkischer, griechischer, serbischer oder auf der Musik der Roma aufbaut (Ethnopop/ Balkanmusik), spricht die Thematisierung im musikwissenschaftlichen Sektor Gedanken an, die sich auch auf die anderen bulgarischen Musiken übertragen lassen und somit das bulgarische Authentizitätskonzept bedrohen. Die bereits 1942 von Bartók gegebene Prognose scheint äußerst aktuell:

> *„Wenn für die nähere oder fernere Zukunft ein Überleben der Volksmusik erhofft werden darf (eine ziemlich zweifelhafte Aussicht angesichts des rapiden Eindringens höherer Kultur in die entferntesten Weltgegenden), dann ist offensichtlich die künstliche Errichtung von chinesischen Mauern zur Trennung eines Volkes vom anderen für die Entwicklung der Volksmusik sehr ungünstig. Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten.“*[1145]

In Bulgarien sind vergleichende Studien, die verschiedenartige Volksmusik im Hinblick auf ihre gegenseitige Beeinflussung untersuchen, weiterhin problematisch, vor allem aus gesellschaftspolitischem Blickwinkel. Beispielsweise gehören die Forschungen zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen bulgarischer und türkischer Volksmusik nicht zu den Schwerpunkten musikwissenschaftlicher Arbeiten, obwohl hier zahlreiche gemeinsame Parameter offensichtlich scheinen.

„Die ‚rassische Unreinheit' ist entschieden zuträglich.“[1146] Dass diese Feststellung Bartóks für zahlreiche als „bulgarisch“, ja sogar als „authentisch bulgarisch“ bezeichnete Musiken uneingeschränkt gilt, wird dadurch unterstrichen, dass diese Musiken als Mittel zur Transformation, zur weiteren Reproduktion und Distribution benutzt werden. Beispielsweise ist für die Entstehung von bulgarischer ernster Musik die Vermischung verschiedener musikalischer Parameter ausschlaggebend, obwohl sie hauptsächlich unter dem Deckmantel des individuellen künstlerischen Schaffensprozesses von Werken in abendländischer Tradition abgehandelt werden. Die Musikwissenschaftler selbst waren und sind stark am Prozess der Umwandlung von Volksmusik in neuzeitige Kunstformen beteiligt. Bemerkenswert sind vor allem die pädagogischen Anleitungen zur Bearbeitung und Orchestrierung von Volksmusik.[1147] Ein weiteres Beispiel sind die Folkloreensembles, mit denen sich die Wissenschaftler weiterhin beschäftigen, und die damit verbundenen Anforderungen der Bühne in der neuen Realität, mit der Spezifik der Konzerttätigkeit.[1148] Einige Arbeiten setzten sich detailliert mit der

1145 Bartók – 1942, S. 127. Bartók bezieht sich hier natürlich auf Volksmusik und nicht auf die neuen folkloristischen Poptendenzen.

1146 Bartók – 1942, S. 126.

1147 Vgl. Abrašev – 1990.

1148 Vgl. Kaufman – 1974/IIM, 1984a; T. Todorov – 1984a, 1985; Džidžev – 1972; Ilieva – 1974; Ljondev – 1977; Zaharieva – 1964, 1965; Bukureštliev – 1983; Botušarov – 1983; D. Kaufman – 1987 und Litova-Nikolova – 1978.

medialen Vermarktung von Volksmusik auseinander.[1149] Selbst Ethnopop (Čalga) wird inzwischen als „Teil der Massenkultur" wissenschaftlich erforscht:

> *„Sie [die Čalga] ist Unterhaltungsindustrie, aber auch inoffizielle mündliche Schöpfung im Lebensalltag. Sie ist Lied, aber auch Wertesystem, Mentalität, eine kulturelle Wahl eines großen Teils der Bevölkerung und eine Ansammlung von Identifikationsmodellen."*[1150]

Die Auswahl wissenschaftlicher Forschungsthemen lässt darauf schließen, dass prinzipiell davon ausgegangen wird, dass sich die neuzeitliche bulgarische Musik weiterhin auf der Basis der traditionellen und als „authentisch" bezeichneten Volksmusik entwickeln wird. Wenn es jedoch darum geht, Bartóks These zur „rassischen Unreinheit" auf bulgarische Volksmusik anzuwenden, so ist die Bereitschaft dazu von Seiten der bulgarischen Musikwissenschaft höchst fraglich. Das Problem liegt weniger in der Verweigerung vergleichender Forschungsarbeit durch die Wissenschaftler, als in der Diskrepanz zwischen Erforschtem und dessen Verwertung durch Staat und Gesellschaft. Im Sinne einer kulturtechnischen Transformation müssten sich die wissenschaftlichen Ergebnisse auch innerhalb sozialer Aktionen äußern, und dies würde einer innenpolitischen Wende in der ideologischen Ausrichtung des Staates und der ihm verpflichteten Institutionen gleichkommen.

Der Vergleich der bulgarischen Musikwissenschaft und -ethnologie mit den im Ausland derzeit gängigen Herangehensweisen und Forschungsthemen bereitet jedoch diese Wende energisch vor. Unabhängig davon, dass sich das Forschungsinteresse nach wie vor auf bulgarische Musiken konzentriert, führen die vereinfachten Bedingungen für den Zugriff auf wissenschaftliche Veröffentlichungen aus der ganzen Welt zu grundlegenden Veränderungen. Die methodologischen Neuerungen, die neuen Gedanken und Rezeptionen können nun bedeutend besser zur Kenntnis genommen werden, obwohl es nach wie vor an Übersetzungen fehlt. So sind die innerhalb der Musikethnologie zum Standardwissen erklärten Publikation von Bulgarien aus immer noch nicht bzw. nur erschwert rezipierbar (z.B. Nettl, Feld, Hood, Merriam, Seeger, Geertz, Giddens, Clifford & Marcus, Bohlman u.a.).[1151] Die Musikwissenschaft beschäftigt sich nicht mehr nur als historische und ethnologische Wissenschaft mit Musik, sondern sie richtet sich inzwischen an der Soziologie und Anthropologie als auch an der Medienwissenschaft aus, indem sie zahlreiche Methoden und Denkansätze überträgt.[1152] Dadurch kann sie, unabhängig da-

1149 Vgl. T. Todorov – 1985, Džidžev – 1976; Kaleva – 1982; Jordanova – 1983.

1150 Dimov – 2001, S. 9.

1151 Z.B. Nettl – 1983, Feld – 1982, Hood – 1982, Merriam – 1964, Seeger – 1987, Geertz – 1973, 1983, Giddens – 1990, Clifford & Marcus – 1986, Bohlman – 2002 , vgl. auch Christensen & Simon – 1997, Sp. 1259-1291. Erst 1990 wurde Adornos „Philosophie der neuen Musik" von 1949 übersetzt.

1152 Z. B. Kaden & Mackensen – 2006, Baumann – 2006, Blaukopf – 1982, Kaden – 1984, Karbusický – 1975, la Motte-Haber & Neuhoff – 2005, Weber – 1972, Wicke – 1997 und 1992.

von, um welche Musiken es sich handelt, bis in die Gegenwart agieren, Geschichtsschreibung validieren und Zukünftiges prognostizieren, ja sogar mitgestalten.

Mit Blickrichtung auf die Einbettung Bulgariens in das internationale Werteschema trägt die internationale Aufmerksamkeit auf „bulgarische Folklore" dazu bei, dass die Umwandlung von Folklore in bewusst gepflegtes „Kulturerbe" erneut vorangetrieben wird. Hierbei vergrößert sich der Abstand zwischen selbstverständlich gelebter Alltagskultur und Tradition.

Außerhalb Bulgariens findet eine weitere Transformation bulgarischer Musiken in die Globalität statt. Es handelt sich um eine Verwertung von Kultur im Zeichen von universalistischen kulturellen Wertvorstellungen und globaler touristischer Mobilität, die eine besondere Bedeutung hat, weil auch sie „das Siegel der Authentizität" verleihen darf. Bulgarische Volksmusik gilt unter diesen Vorzeichen als „immaterielles Kulturerbe". Sie wurde von der UNESCO mit dem Prädikat „heritage" versehen und von der WIPO[1153] als kollektives geistiges Eigentum anerkannt.[1154] Zu diesem Zweck wurden soziale oder ethnische Gruppen als Subjekte definiert, damit ihre Praktiken als „immaterielles Erbe" und somit als geschützte Objekte gelten können. Das Prestige und die Wertschöpfung aus immateriellen kulturellen Ressourcen führen zur symbolischen Aufladung kultureller Praktiken und Artefakte. Die damit einhergehende Bezeichnung „Kulturerbe" wird in einer metakulturellen Operation aktiv hergestellt und gilt für den gesamten Bereich der „bulgarischen Volksmusik" als Auszeichnung. Die entscheidende Differenz zur gelebten Alltagskultur besteht darin, dass sich mit einer Deklaration zum „Kulturerbe" die Einstellung von Akteuren zu ihrem eigenen Tun verändert. Ähnliches konnte während der sozialistischen Zeit in Bulgarien beobachtet werden.[1155] Die Hoffnung auf internationale Aufmerksamkeit und ökonomischen Nutzen hat Folgen, sowohl für die Akteure und die kulturellen Praktiken als auch für Wissenschaftler, ihre Forschungsbereiche und ihre theoretischen Konzepte. Obwohl die kulturellen Phänomene im lebendigen Tradierungsprozess stehen sollen, müssen sie auch vom Verschwinden bedroht sein, um als „erhaltenswert" zu gelten. So erneuern die hybriden Neuschöpfungen von Volksmusik eine auf Werke, Komplexität und Präsentation fußende Definition von Kultur, indem sie sich auf das traditionelle Erbe berufen.

1153 World Intellectual Property Organisation.

1154 In drei Proklamationen (2001, 2003, 2005) hat die UNESCO neunzig besonders erhaltenswerte immaterielle Kulturgüter aus allen Weltregionen zu „Meisterwerken des mündlichen und immateriellen Kulturerbes der Menschheit" ernannt. Aus Bulgarien der altertümlicher polyphoner Gesang, Tänze und rituelle Praktiken der Bistritsa Babi (Großmütter von Bristritsa) aus der Shoplouk-Region (2005). Vgl. http://www.unesco.de/ike-liste.html?&L=0. Letzter Zugriff: 23.10.2012.

1155 Siehe Kap. 4.2 Zweite Phase (1944-1989) und Kap. 7 Transformation von Authentizität (Medialitäten).

Im Ausland wird „bulgarische authentische Volksmusik“ meist unter der Gattungsbezeichnung „World Music“ eingeordnet. Dadurch kommen zahlreiche Mechanismen der Interkulturation in Gang. Gleichzeitig wachsen aber auch die Repräsentationsmöglichkeiten „bulgarischer Authentizität“ in der Welt und treten in verschiedenen Abstufungen auf. Als Teil der World Music kennzeichnet „authentische bulgarische Volksmusik“ einen Integrationsprozess und eine Mode, und dennoch hat sie auch eine historisch zurückzuverfolgende repräsentative Funktion. Der erste Export von bulgarischer Volksmusik zu repräsentativen Zwecken fand 1906 nach London statt. Eine staatlich organisierte und finanzierte Gruppe von Frauen aus Šumen führte dort einen bulgarischen Reigentanz (horo) und Bräuche auf.[1156] Gegenwärtig sind bulgarische Musiken überall in der Welt anzutreffen, Musiker touren, die Massenmedien übertragen sie und das Internet bietet einen riesigen Fundus, sowohl an „authentischer“ als auch an transformierter bulgarischer Musik. Semiprofessionelle bulgarische Musiker reisen als Kleinkünstler durch die Welt und markieren ihre Herkunft gerne durch das spezifisch Bulgarische, indem sie „das Authentische“ in ihre Musik, ihre Musikzierpraxis und sogar in ihre Lebensweise integrieren.

> *Beispiel*: Ich war auf einem Spielplatz in Berlin. Da tauchte zur Freude aller Kinder ein Puppenspieler mit einem Gettoblaster auf. Seine Charlie-Chaplin-Puppe ließ er zur dazugehörigen Filmmusik tanzen. Seine zweite Puppe hatte eine Tracht an und sie tanzte im siebenachtel Takt. „Woher kommst du?“ fragte ich auf Bulgarisch und er sagte, auch auf Bulgarisch, „Hast du das nicht an der Musik erkannt?“ DP: „Hochzeitsorchester, die solche Musik spielen, gibt es doch auf dem ganzen Balkan.“ Puppenspieler: „Nein, das ist unsere Musik und außerdem hat doch meine Puppe eine bulgarische Tracht an.“

Die professionellen bulgarischen Ensembles (und inzwischen gilt das auch für einige Hochzeitsorchester) sind in der ganzen Welt willkommen, sie werden wegen ihres hohen künstlerischen Könnens anerkannt und geachtet. Häufig wird auf Grund des allgemein nur geringen Wissens um „authentische bulgarische Volksmusik“ gerade ihre Form der Transformation als „die wirkliche bulgarische Volksmusik“ wahrgenommen. Für die Rezeption dieser Art von transformierter „authentischer“ Musik von bulgarischer Seite aus gilt, dass es sich um Kunst handelt – um geschätzte, da in der großen Welt anerkannte Kunst. Sie ist im urbanen Umfeld entstanden und sie ist bulgarische Musik, weil sie auf „authentischer Volksmusik“ basiert, auch wenn sie sich kunstvoll davon entfernt. In Bulgarien gilt die Musik der professionellen Ensembles daher eher als „Klassik“

1156 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 117 (Večerna pošta, VIII, 1907, Nr. 2173).

denn als „Volksmusik“. Das allgemeine Interesse hält sich in Grenzen.[1157] World Music scheint die Elemente anderer Kulturen in sich aufzusaugen, sie hybridisiert sie in transnationale Musik und vollzieht die Synthese unter den Konditionen westlicher Musikproduktion. Sie kann gerade aus interkultureller Sicht interessant, kreativ und herausfordernd sein, da sie sich mit der Polyphonie musikalischer Kulturen auseinandersetzt.[1158]

> *„Sie [die Postmoderne] anerkennt in ihrer Logik die radikale Pluralität als Grundverfassung der zeitgenössischen Gesellschaft. Wahrheit, Philosophie, Kultur, Menschlichkeit und ästhetischer Wert sind nicht mehr exklusiv, sondern stehen im Plural. Sie erscheinen in unterschiedlichsten kulturellen Lebensäußerungen und gesellschaftlichen Gruppen als Konstrukteure, die jederzeit wieder dekonstruierbar sind.“*[1159]

Anders ist das bei den bulgarischen „Folklorefestivals [Săbori] für authentische Folklore“. Es handelt sich um eine Erfindung aus sozialistischer Zeit, die in mehrfacher Hinsicht als Erfolg bezeichnet werden kann. Die Festivals wurden und werden von den Ausführenden und von den Zuschauenden mit großer Begeisterung aufgenommen und ermöglichten eine spezifische Transformationsbewegung von „Authentizität“. Indem sie einen neuen festlichen Rahmen setzen, verbinden sie große Teile der herausgearbeiteten wissenschaftlichen Authentizitätskriterien mit „situativer Authentizität“. Auch gegenwärtig sprechen steigende Besucherzahlen und die Wahrnehmung dieser Festivals von immer mehr ausländischen Gästen für ein erhöhtes Interesse. Die Kompetenzen für „Authentizität“ verbleiben jedoch bei den bulgarischen Musikethnologen und Feldforschern. Das ursprüngliche Interesse der Wissenschaftler war, mit weitaus geringerem Aufwand als bei ihren Feldforschungsreisen, die aus den Dörfern angereisten Sänger und Instrumentalisten, Tänzer und Geschichtenerzähler an einem Ort zu erleben und aufzuzeichnen. Die Wissenschaftler entwickelten hierzu spezifische Beobachtungsformeln, die als Operationsmodus für den Vergleich benutzt werden können. Verglichen werden müssten jedoch durch eine empirische Untersuchung zuerst die Wertekriterien für „Authentizität“ und der Einfluss des unterschiedlichen Geschmacks des wissenschaftlichen Auditoriums. Dass es hierzu unterschiedliche Standpunkte gibt, wurde ausführlich beschrieben. Es wäre ebenso sinnvoll, den Geschmack, die Motivation zur Teilnahme und die Urteile aller bulgarischen und ausländischen Anwesenden, Mitwirkende und Gäste über einen längeren Zeitraum empirisch zu erfassen. Die empirischen quantitativen und qualitativen Methoden

---

1157 Das kann zufällig mit kriminalistischen Mitteln nachgewiesen werden: Ca. 1990 kam ein privater Verleger in Bulgarien auf die Idee Celliers „Mysterien-Platten“ illegal für den bulgarischen Markt nachzuproduzieren. Die Polizei fand heraus, dass innerhalb von drei Jahren nur so wenige Alben verkauft werden konnten, dass eine Strafverfolgung unsinnig wurde. Vgl. Pejčeva, S. 134f.

1158 Vgl. Baumann – 2006, S. 78 und 86.

1159 Baumann – 2006, S. 87.

könnten als Handwerkszeug dienen, um die soziale Prägung und die daraus erwachsenen Handlungen mit „authentischer Volksmusik“ inhaltlich zu erschließen.

Um die Medialitäten „authentischer Musik“ genauer beschreiben zu können, sollten noch mehr Hypothesen aufgestellt werden und durch Datenerhebungen und Analysen innerhalb der unterschiedlichen Gruppen, und nicht nur anhand der Meinungen und Beispiele von Wissenschaftlern und Musikschaffenden generiert werden.

> *Beispiel*: Bulgarische Volksmusik (vor allem jedoch die Schwebungsdiaphonie der Šopen) beeindruckt im Ausland durch ihre mysteriöse Exotik. In Bulgarien gelten eher die rhodopische und mazedonische Folklore sowie die Geschichten erzählenden reich ornamentierten mensurlosen Liedern als beeindruckend.[1160]

Die Rezeption bulgarischer Volksmusik in Amerika wurde beispielsweise anhand von Konzertrezensionen, Veröffentlichungs- und Verkaufsstatistik von Tonträgern und der Reproduktion ihres Repertoires durch nicht bulgarische Chöre untersucht. Sie ergibt einen Fächer von Assoziationen, Eigenschaften und Emotionen: Bulgarische Musik gilt als Marker für naturverbundene Wildheit und wird als kraftvoll, archaisch, frei, stark, leidenschaftlich, mutig, magisch, mystisch, kosmisch, weiblich, aus einer anderen Welt kommend etc. bezeichnet.[1161] Die mysteriöse Musik der Bulgaren wird in Verbindung mit diesen Inhalten häufig durch die weltweite Filmindustrie benutzt. Hierbei werden einige der von den Wissenschaftlern als „authentisch bulgarisch“ herausgearbeiteten Merkmale entnommen, um innerhalb von Filmmusiken programmatisch die oben beschriebenen Assoziationen zu erzeugen.[1162] Für Bulgaren sind die im Ausland vorherrschenden Vorstellungen zu ihrer Volksmusik kaum nachvollziehbar. Das liegt daran, dass die exotischen und traumfördernden Attribute, die ihr im Ausland zugeschrieben werden und die Teil des Marketings „bulgarischer Volksmusik“ sind, in Bulgarien keine Gültigkeit haben. Sie können nicht die Phantasien des bulgarischen Auditoriums beflügeln, da sie selbst bei Idealisten auf Wissen und Realitäten stoßen, die das Archaische, Wilde und Leidenschaftliche als unrealistische romantische Vorstellung entlarven. Diese Vorstellung kann nur dann entstehen, wenn die Nähe zur agrarischen Lebenswirklichkeit und zur „Authentizität“ von Volksmusik unwiderruflich abhanden gekommen ist. Doch gerade diese Nähe kann in Bulgarien noch erlebt werden. Aus soziologischer Perspektive wurde diesbezüglich die

---

1160 Tomova – 2001, S. 83.

1161 Vgl. Buchanan –1995, S. 381-416; Rice – 2004, S. 78f., Buchanan – 2006, S. 360-371.

1162 Beispielsweise der Titelsong aus der amerikanischen TV Serie Xena – die Kriegerprinzessin. Produziert zwischen 1995-2001. Vgl. Rice – 2004, S. 75f. Ein weiteres Beispiel aus Tokio wäre die Filmmusik zum Zeichentrickfilm „Ghost in the Shell“ (1991) von Mamoru Oshii – entstanden nach den Comics von Masamune Shirow. Er gilt als klassisches Beispiel für die populären japanischen Science-Fiction-Anime.

doppelte Verankerung eines Großteils der bulgarischen Bevölkerung im Dörflichen *und* im Urbanen kulturhistorisch und gegenwartsbezogen betont. Der von „Authentizität“ träumende Bulgare sehnt sich wohl eher nach dem, was zu verschwinden droht: sein Grund und Boden und sein Zuhause, von dem aus er die sozialen Interaktionen innerhalb der Familie, des Dorfes und des Freundeskreises mit traditioneller Moral, Arbeit, Musik und Tanz bewältigen und emotional erleben kann.

Identitäten

Identität ist das Produkt sozialer Interaktionen.[1163] Durch die Einführung und den auf verschiedenen Ebenen stattfindenden Diskurs eines Authentizitätskonzepts wurde die Ausformung bestimmter Identitätskonstruktionen im persönlichen und kollektiven Bewusstsein beeinflusst. Somit verweisen die als „authentisch“ beschriebenen Musiken sowohl auf das Identitätsbewusstsein einzelner Personen und Gruppen als auch auf die kulturpolitische Anwendung musikalischer Tradition innerhalb des Nationalstaates.

Sowohl individuelle als auch kollektive Identität stehen in Verbindung mit Heimatvorstellungen, doch sollte nicht der Fehler begangen werden, die persönliche Heimvalenz mit der staatlichen Heimatpolitik gleichzusetzen. Als kulturtechnisches Instrument dienen jedoch in beiden Fällen Authentizitätskonstruktionen der Erklärung und Versicherung individueller, kollektiver, nationaler, ethnischer und sozialer Identität.

> *„Die Ununterscheidbarkeit von Wissen und Wahrheit wird durch die Norm der Wahrhaftigkeit abgesichert.“*[1164]

Der „Authentizität“ definierende Prozess ließ sich in Bulgarien verstärkt seit dem 19. Jahrhundert und im Zusammenhang mit der Emanzipation, Befreiung, Urbanisierung und Industrialisierung des Landes zurückverfolgen. Sein Ergebnis war, dass vor allem traditionelle Musik auf politischer Ebene zum Fundament nationaler Kultur und zum Mittel ethnischer und kulturpolitischer Behauptung erklärt wurde. Von hieraus wurden, beispielsweise durch die Bildungspolitik und die Popularisierung wissenschaftlicher Blickweisen durch die Massenmedien, kulturtechnische Wege beschritten, die „authentischer Musik“ innerhalb der Identitätsbildung einen besonderen Platz zuwiesen. Die bereits vorhandene Vielfalt an Funktionen „authentischer Musik“ wurde durch eine weitere kulturpolitisch motivierte und vom Staat benötigte Funktion ergänzt, die darauf abzielte eine nationale Identität zu begründen und zu behaupten.

1163 Vgl. Mead – 1968, S. 177-271.

1164 Luhmann – 1990, S. 167.

Unter dem ideologischen Ziel der Idealisierung der eigenen Traditionen verschrieb sich seit ihrer Existenz (1925) die institutionalisierte bulgarische Musikethnologie vor allem zwei Zielen: Zum einen galt es, nach den spezifisch bulgarischen Quellen zu forschen. Dabei rückte vor allem die Volksmusik in den Vordergrund, weil sie historisch zurückverfolgt werden konnte und somit als besonders alt – im Sinne von „ursprünglich", „bulgarisch", „authentisch" – galt. Die durch Sammeln, Analysieren und Erforschen, Systematisieren und Archivierung vollzogenen Transformationsprozesse von „authentischer Musik" in die Wissenschaft wurden ausführlich beschrieben. Doch den Musikwissenschaftlern war es zum anderen ebenso wichtig, einen gesellschaftspolitischen Auftrag zu erfüllen, indem sie dazu beitrugen, dass neue, moderne und vor allem bulgarische Musik entstehen konnte. Auf dieser Grundlage wurde danach gefragt, welche Parameter dazu beitragen, dass Musik nationale Eigenschaften zugesprochen werden können. Das Ergebnis, das innerhalb der musikalischen Praxis zu suchen ist, beschreibt einen Prozess der Komplexitätsreduktion auf der Seite „authentischer Musik" zu Gunsten neuer abendländischer Komplexität und gleichzeitig den Verlust funktionaler Vielseitigkeit zu Gunsten von Präsentationskunst. Diese Transformation von „authentischer Musik" führte zur Entstehung einer neuen Gattung, die „nationale Volksmusik" genannt wurde. Komplexität und Funktionalität blieb jedoch ausschlaggebend für die Definition von „authentischer Musik" durch die Wissenschaften. Durch den Transformationsprozess von „authentischer Musik" in den Bereich der Wissenschaft wurde das Fundament zu ihrer Versachlichung im Sinne eines kulturpolitischen Paradigmas geschaffen, das verschiedene weitere Formen der Transformation innerhalb der Dynamik musikalischer Praxis in Gang setzte. Es konnte der Einfluss von kulturexternen wissenschaftlichen und staatlichen Institutionen herausgearbeitet werden, die nicht unmittelbar Musik praktizieren, jedoch bestrebt sind, die musikalische Praxis für ihre jeweiligen Zwecke zu benutzen. Diese Prozesse wurden als ineinander greifende Kulturtechniken mit transformativer Wirkung bezeichnet. Die mediale Wirkungsweise der Wissenschaft als kulturtechnische Institution wurde als Politikum beschrieben, dass vor allem in der sozialistischen Ära zur massiven Einmischung und Kontrolle der Musikproduktion innerhalb ihrer Praxis und medialen Verbreitung führte. So wurde herausgearbeitet, dass sich sowohl die Wissenschaft als auch die Musiker in Abhängigkeit zu den staatlichen und gesellschaftspolitischen Ideologien und Zielen befinden, wodurch die zeitgeschichtlichen Phasen und die politischen Verhältnisse als relevant gelten. Gerade die Reproduktion von „Authentizität" in veränderten Kontexten – sie werden von den Anwesenden häufig als „situative Authentizität" erlebt – basieren auf Rahmenbedingungen, die auf eine staatsideologische Organisation zurückzuführen sind. Als Beispiel seien nochmals die Folklorefestivals [Săbori] genannt.

Sowohl aus historischem Blickwinkel als auch in der Gegenwart gilt, dass trotz diverser Widersprüche und Ambivalenzen, die sich zwischen dem persönlichen

und dem kollektiven Zugang aufbauen, „authentische Musik“ zur sozialen und politischen Wirklichkeit der Menschen gehört. In Bulgarien zeigt sich deutlich, dass traditionelle Verhaltens- und Denkweisen einschließlich ihrer Musiken sehr stabil sein können. Die Musik funktioniert und ist im individuellen Gedächtnis ebenso präsent wie im institutionellen und im nationalen Gedächtnis. Persönliches und Kollektives stehen hierbei in permanenter Wechselwirkung, denn das individuelle Gedächtnis ist ein soziales Phänomen, das durch die Teilhabe des Individuums am Kollektivgedächtnis verschiedener Gruppen geprägt wird. So trägt auch jeder Einzelne zum Gruppengedächtnis bei.[1165] In diesem Sinne dient „authentische bulgarische Musik“ der Erzeugung und Aufrechterhaltung von Erinnerung als Kultur. Es handelt es sich um eine politisch gewollte Mnemotechnik, die als kulturelle Erinnerung verschiedene Formen annehmen kann. Durch ihren Vergangenheitsbezug holt sie die Erinnerung an eine Vergangenheit in die kulturelle Sphäre des Jetzt. Dabei haben die kulturpolitischen Instanzen die Aufgabe übernommen, sowohl Erinnerung als auch Vergangenheit und Geschichte in ihrem Sinne zu selektieren. Einerseits indem sie ihnen einen vor allzu großer Öffentlichkeit geschützten Platz wie „den Elfenbeinturm“ der Wissenschaft zuweisen, und andererseits indem sie nur bestimmte Inhalte und Transformationsbewegungen fördern und unterstützen. Damit die Zirkulation dieser selektierten „Authentizität“ innerhalb der Gesellschaft abgesichert ist, kommt es sogar zu deren aufwendiger Inszenierung. So beschreibt Baudrillard die Reproduktionsbedingungen als Umkehrung, in denen die Kopie, die Simulation zum „Authentischen“ wird. Hierzu entwickelt er drei Modelle: die Ordnung der Imitation (die Zeichen), die Ordnung der Produktion (die Dynamik) und die Ordnung der Simulation (das verselbständigte Zeichensystem).[1166] Genau diese drei Ebenen sind innerhalb der Zusammenarbeit zwischen staatlichen und wissenschaftlichen Institutionen und der lebensnahen Inszenierung und Kommunikation von „Authentizität“ zu beobachten. Die permanent wachsende Distanz zwischen „alter Authentizität“ und der sich wandelnden Lebenswirklichkeit konnte über die Fixierung der Zeichensysteme und deren dynamische Aktivierung und Inszenierung zu einer neuen „situativen Authentizität“ werden.

In der „authentischen Musik“ bleiben in beiden Fällen Informationen, Mitteilungen und sogar strukturelle Kommunikationsbedingungen ausgelagert. Sie sind auf eine spezifische Weise kodiert und gespeichert und gelten als kulturelles Gedächtnis.[1167] So leistet „Authentizität“ als Archivalie hervorragende Dienste. Um dieses kulturelle Gedächtnis abzusichern, wurden Wiederholungsmechanismen, Transformationsprozesse und mit ihnen verschiedene Kommunikationssysteme aktiviert bzw. permanent modernisiert. Die medialen Formen der Auslagerung des

1165 Vgl. J. Assmann – 2000, S. 130-133.
1166 Vgl. Baudrillard – 1982 (1976), S. 79.
1167 Vgl. J. Assmann – 2000, S. 22, 24.

kulturellen Wissens wurden zur Absicherung der Existenz von „Authentizität“ gebraucht. Dass „authentische Musik“ auch weiterhin innerhalb der Kultur und Kommunikation, in Sprache und Kunst und somit im Lebensalltag vorhanden ist, war ideologisch vorgesehen und wurde gesellschaftspolitisch verwirklicht. So kann der als „authentisch“ klassifizierte kulturelle Sinn dieser Musik bis heute durch viele Bereiche des kulturellen Bewusstseins zirkulieren, unabhängig davon, ob diese Musik dem institutionellen, artifiziellen oder traditionellen Kontext zugehörig ist.

Als politisches Instrument hat „Authentizität“ den Charakter eines Siegels. Der Begriff wird benutzt, um amtliche Entscheidungen zu kennzeichnen, die nicht hinterfragt sondern akzeptiert werden sollen.[1168] Wie am Beispiel „bulgarischer authentischer Musik“ und deren Transformation in die Wissenschaft und in eine veränderte musikalische Praxis nachvollzogen wurde, haben diese Entscheidungen Auswirkungen auf die Institutionalisierung, Normbildung und Transformation des Normierten in die gesellschaftliche Gegenwart zur Folge. Die Basis für diese Prozesse bilden die ideologischen Überzeugungen, die sich im konkreten Fall auf die Emanzipation und Bestätigung nationaler Identität zurückführen lassen. Seit ihrer Gründung übernehmen einige Institutionen diese Verpflichtung, und die soziale Gruppe der an die jeweilige Institution gebundenen Menschen, wie beispielsweise die Musikwissenschaftler und Ethnologen, aber auch Kulturschaffende, sind bemüht, dieser Aufgabe gerecht zu werden. Sie arbeiten dem Gruppengedächtnis und ebenso dem Gedächtnis der Nation zu und setzen dadurch einen Rahmen, der auch die Erinnerung des Einzelnen beeinflusst. Der einzelne Mensch, unabhängig davon, ob er noch zu den „authentischen Traditionsträgern“ oder zum modernen Stadtmenschen gezählt werden kann, bleibt immer in Abhängigkeit zu diesem sozialen Rahmen, denn er ist auf verschiedene Weise in diverse soziale Gruppen eingebunden, beispielsweise in seine Familie, in diverse Freundes- und Arbeitskreise, in sein Dorf und in seine Stadt (bzw. in beides), in seine Religionsgemeinschaft und in seine Nation, ja sogar in die europäische Gemeinschaft und in die ganze Welt.[1169] Diese Eingebundenheiten werden kommuniziert und nicht selten geschieht dies auf subtile Weise, nämlich durch Musik.

> *„Das Gedächtnis lebt und erhält sich in der Kommunikation; bricht diese ab, bzw. verschwinden oder ändern sich die Bezugsrahmen der kommunizierten Wirklichkeit, ist Vergessen die Folge. [...] Nicht nur Erinnern, sondern auch Vergessen ist daher ein soziales Phänomen. Man erinnert nur, was man kommuniziert und was man in dem Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses lokalisieren kann.“*[1170]

1168 Vgl. Noetzel – 1999.

1169 Vgl. J. Assmann – 2000, S. 139f.

1170 J. Assmann – 2000, S. 37 und vgl. Halbwachs – 1985, Kap. 4: Die Lokalisierung der Erinnerungen.

Der bulgarische Nationalstaat organisiert und finanziert tatsächlich diverse Bezugsrahmen, innerhalb derer eine Kommunikation über und mit „authentischer Musik“, einschließlich der dazu gehörigen Parameter wie Traditionen, Sprache, Kultur, Religion und selbst Abstammung, stattfinden kann. Die durch das Konzept der „Authentizität“ beschriebenen Musiken, einschließlich der wissenschaftlichen wie musikalischen Auseinandersetzungen, können daher auch als ein politisches Kommunikationsmedium begriffen werden. Die durch den Authentizitätsbegriff vorgegebenen Problemkonfigurationen regen diese Kommunikation an und arbeiten dadurch gegen das Vergessen. „Authentische Musik“ bleibt sowohl nach innen als auch nach außen ein Argument, durch das sich Bulgarien als Kulturnation definiert. Die kollektive bulgarische Identität impliziert ein gemeinsames Wissen und ein Gedächtnis für „authentische Musik“ und somit für ein ganzes dahinter stehendes Zeichensystem, bestehend aus Riten und Sitten, einer symbolischen Sinnwelt, Tänzen, Melodien und Ornamenten, Instrumenten, Feiern, Essen und Trinken, Landschaften und Bildern, bestimmten Kommunikationsarten über, neben und mit Musik. „Authentische Musik“ wird gleichsam als Merkmal der nationalen Abgrenzung Bulgariens benutzt. Letztlich wird durch das Authentizitätskonzept, das am Beispiel von Musik aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet wurde, eine historisch gewachsene nationale Identität, die aus kulturellen Gemeinsamkeiten besteht, heraufbeschworen. Dieses große politische Ziel erklärt das Interesse und die hohen Investitionen von staatlicher Seite, die sich in der Finanzierung und Unterstützung von Institutionen äußert, die sowohl beobachtend als auch handelnd aktiv sind.

Den Transformationsbewegungen von „Authentizität“ innerhalb der musikalischen Praxis wurde besondere Bedeutung beigemessen, denn aus den ideologisch motivierten Transformationsprozessen entstanden und entstehen sowohl neue Musiken und musikalische Praktiken als auch neue kulturtechnische Umgangsformen mit „authentischer Musik“. Dabei wurde herausgearbeitet, dass gerade die innovativen Kräfte das kulturtechnische Konzept, das sich hinter dem Authentizitätsbegriff verbirgt, weitertragen. So konnte abgeleitet werden, dass „musikalische Authentizität“ in Zusammenhang mit nationalen bulgarischen Werten weiterhin eine wesentliche Funktion für die kollektive und für die individuellen Identitätskonstruktionen übernimmt.

Fazit

Gegenwärtig ist im Vergleich zur sozialistischen Ära eine Abschwächung des kulturpolitischen Interesses an der Repräsentation nationaler Werte durch „authentische Volksmusik“ zu beobachten. „Authentische Volksmusik“ wird politisch kaum mehr unterstützt und daher auch nicht mehr kontrolliert. Mit dem Argument der ökonomischen Krise wurde Kultur insgesamt gesellschaftspolitisch marginalisiert und zu einem Großteil der ökonomischen Eigenverwaltung und Kom-

merzialisierung überlassen. Die vergleichsweise wenigen noch staatlich geförderten kulturellen Institutionen, Gruppen und Veranstaltungen sind daher eher als Überbleibsel aus sozialistischen Zeiten anzusehen.

Mehr und mehr sucht sich jeder individuell sein kulturelles Umfeld aus. Gerade im Angesicht weltweiter Verfügbarkeit von Musikmassen erzeugt „authentische bulgarische Musik" weiterhin eine Verbindung zur Heimat, indem sie Situationen des Vertrauten (Heimvalenzen) produziert und Energien weckt. Die durch kulturelle Prägung erworbenen Kompetenzen und Hörgewohnheiten, aus denen sich ästhetische Vorstellungen bilden, erlauben dem Einzelnen „authentische Folklore" als vertraut, wohltuend und schön zu empfinden. Selbst Bulgaren, die kein Interesse oder eine ablehnende Haltung gegenüber Folklore zeigen, sind durch kulturelle Konditionierung in gewissem Maß mit den stilspezifischen und funktionalen Zusammenhängen „authentischer Musik" in Berührung gekommen. Für einen Großteil der Bevölkerung unterstützt diese Musik vermutlich eine heimatliche Selbstfindung, die sich aus der gemeinschaftlichen Identifizierung mit Tradition und Geschichte ergibt und durch Erziehung, Kulturation und Sozialisierung vorbestimmt wird. Nicht nur der Geburtsort, sondern auch die Erinnerung an die Kindheit und die Sehnsucht nach Dorfromantik, die es in der vormodernen Agrargesellschaft so nicht gab, sind von Bedeutung. In Bezug auf den Umgang der Traditionsträger mit „dem Authentischen" bleibt sowohl ihre Wirklichkeitsvorstellung als auch ihre Interaktionsfähigkeit relevant, denn letztlich wurde herausgearbeitet, dass ihre Kontinuität die Voraussetzung aller heute noch praktizierten Traditionen und somit unabdingbar ist, um auch Identität zu erzeugen und zu bewahren. An die Seite der Wahrnehmung einer Heimvalenz stellt sich deren praktischer Vollzug, der es ermöglicht sich mit Hilfe von Musik den spezifischen Gefühlen und Handlungen hinzugeben. Innerhalb der spezifischen Interpretations- und Handlungsperspektiven können Sicherheit und Geborgenheit, Entspannung oder Extase in Abhängigkeit zur konkreten Situation durchlebt werden. Dies kann auch im großstädtischen Ballungsraum oder im Ausland geschehen.

Bei der Repräsentation nationaler Werte durch Musik und Wissenschaft steht nicht mehr die Frage des Verweisens von „Authentizität" auf das historische traditionelle Erbe und die Zukunft der Nation im Vordergrund. Vielmehr gewinnt die transformative Anpassungsfähigkeit von musikalischer Praxis und somit die Tradierung von „Authentizität" an Bedeutung. „Authentizität" bedeutet nun im Sinne der Umgangssprache, dass „authentischer Volksmusik" innerhalb der zeitgemäßen Kontexte eine wie auch immer geartete Existenz – in Form von Raum und Zeit – ermöglicht wird. Die bulgarischen Musiken erscheinen im Kleid „neuer Authentizität", je mehr sie zu neuer Ritualität finden. Diese „neue Authentizität" wird durch ihre relative Unabhängigkeit zu den innermusikalischen Parametern und durch die ästhetischen Begriffe der Ehrlichkeit und Unmittelbarkeit bestimmt.

Da Musik und das sie spezifizierende Adjektiv „authentisch“ jedoch historisch in direkter Beziehung zu staatlicher Heimatpolitik, nationaler Identität und den Identität formenden Prozessen gesetzt wurden, ist nun ein neuer Authentizitätsbegriff unabdingbar. Das Einfachste wäre, den Begriff der „Authentizität“ zu diesem Zweck im Sinne der Umgangssprache als positiv belegtes Modewort zu verallgemeinern, ohne Rücksicht auf wissenschaftliche Definitionskriterien oder Urheberrechte von Traditionsträgern.[1171] Auf diese Weise können diese Musiken einschließlich ihrer unterschiedlichen Authentizitätskonzepte je nach persönlichem oder kollektivem Bedarf innerhalb unterschiedlichster Musiken, Kontexte und mit diversen Funktionalitäten benutzt werden, unter anderem auch innerhalb nationaler Kulturpolitik.

> *„Gesellschaftliche Gestaltung und Erneuerung, die der ‚Ich-Akteur' betreibt, ist als ein Produkt nostalgischer Hinwendungen zur Geschichte zu verstehen, auch und gerade da, wo es um Projekte der Überwindung der nostalgischen Überfrachtung der Moderne geht. So ergibt sich an den Angelpunkten der Wirkungen des modernen Authentizitätsdenkens eine neue Agenda soziologischer Selbstreflexion und Forschung.“*[1172]

Formal verfestigt sich in der modernen Zeit weiterhin das westliche Musikverhalten, das durch ökonomisch effizientes Produzieren und Professionalisierung aller Veranstaltungsbereiche gekennzeichnet ist. Durch den bereits durchlaufenen Transformationsprozess „authentischer bulgarischer Musik“ zur Bühnenmusik, also zur szenisch präsentierten Vorführung von „Authentischem“, kann sie ihre Existenz nun nach kommerziellen Erfolgen ausrichten. Über die Musikindustrie wird sie zum ökonomischen Produkt, das als Ware und als Dienstleistung angeboten, gekauft und verkauft werden kann. Die konsumorientierten Wertekriterien lassen „Authentizität“ eine neue Charakteristik annehmen. Gewinn und Marketing sind die neuen Motivationsspender, die den öffentlichen Platz „authentischer Musik“ in der Realität der Kulturlandschaft bestimmen. Der Wunsch nach finanziellem Erfolg fördert die Einbindung „authentischer Musik“ in das marktorientierte Kulturmanagement und somit auch in die Medien-, Reklame- und Touristikindustrie.[1173] Daraus ergeben sich Honorare für Ausführende und Autoren und weitere Einnahmen durch ein zahlendes Publikum sowie durch den Musikmarkt und dessen Distributionsmechanismen. Besonders hohe Einnahmen können durch den Verkauf von „authentischer Volksmusik“ an Touristen und deren Export ins Ausland – als Konzert, Tonträger oder Workshops – verbucht werden. In diesem

1171 Die Urheberrechts-Reglungen von Volksmusik gelten nach wie vor als außerordentlich problematisch. Die Grundstrukturen der Ökonomie der Musikproduktion im 20. Jahrhundert vertreten lediglich die Rechte von Autoren als Urheber (Komponisten und Bearbeiter), ausführenden Musikern und technischen Produzenten. Vgl. Gutsche – 1996.

1172 Stauth – 1999, S. 11.

1173 Vgl. Pejčeva – 2008, S. 109.

Sinne ist bulgarische Volksmusik schon längst zur Mode umfunktionalisiert worden, denn sie hat ihren Platz zwischen den afrikanischen Trommlern, den indischen Ragas und den Didgeridooklängen im Distributionssystem der Word Music eingenommen. Als Popmusik ist sie nichts anderes als „eine technisch rekontextualisierte Musik [...], die einen ökonomisch rentablen Verbreitungsgrad erreichen kann".[1174] Ein Großteil ihrer musikalischen Charakteristika ist daher diversen modebedingten Medialitäten unterworfen, die terminologisch als Gattungen und Genres äußerst heterogen und daher durch erhebliche Unschärfe gekennzeichnet sind.[1175] Je besser sich „authentische bulgarische Musik" (bzw. Teile von ihr) der transnationalen Musikpraxis und der internationalisierten Musikindustrie anpassen kann, desto besser kann sie im modernen Industriekapitalismus Verbreitung finden.

> *„Das Authentische einer Musik kann nicht essentialistisch an einem Ort und innerhalb eines historischen-gesellschaftlichen Zeitabschnitts erhalten werden, sondern muß sich verändern im individuellen Schaffensprozeß des ‚authentischen' Musizierens, Improvisierens oder Komponierens."*[1176]

Der Hierarchie des kommerziellen Wertesystems, die im höchsten Grad durch das Marketing beeinflusst wird, kann auch Einiges entgegengesetzt werden: Die „authentischen Traditionen" werden weiterhin zwischen den Generationen und innerhalb von Gruppen durch Erziehung oder Nachahmung mündlich und auch schriftlich weitergegeben. Selbst über die Vermischung mit populären Musikformen können sie ein bestimmtes System kultureller Werte ins Bewusstsein tragen und partiell wieder zum Bestandteil spezifischer Lebensstile und Verhaltensmuster werden lassen. Die Rezeption „authentischer bulgarischer Musik" basiert in diesem Sinne auf deren Transformation und diese wurde wiederum durch ihre Definition beeinflusst.

Der begriffsgeschichtliche Hintergrund „authentischer bulgarischer Musik" wird weiterhin seine Gültigkeit beanspruchen können. Um die gegenwärtige politische Bedeutung des Authentizitätsbegriffs im Kontext der wissenschaftlich definierten „authentischen Musik" bestimmten zu können, muss die ideologische Fixierung des bulgarischen Staates erneut erfasst werden. Hier stellen sich die ideologisch motivierten Ideale vor eine politische Realität, die es vor allem in Bulgarien aufgegeben hat, idealistisch wirken oder gar handeln zu wollen. So kann auch dem Begriff der „Authentizität" und der Auseinandersetzung mit musikalischer Praxis innerhalb der Staatspolitik gegenwärtig ein primär rhetorischer Platz zugewiesen werden. Es sei in diesem Kontext nochmals daran erinnert, dass die Zirkulation der Ideen zur „Authentizität" gerade in Bezug auf Bulgarien und den Balkan als

1174 Wicke – 1992, S. 21f.
1175 Vgl. Wicke – 1985.
1176 Baumann – 2006, S. 135.

Assimilationsfalle beschrieben wurden. Die Idee einer eigenen „sauberen“ nationalen Kultur wurde von etablierten europäischen Nationalstaaten ausgelegt, und sie setzt sich auch heute noch durch die Nationalisierung innerhalb der Globalisierung fort. Die Teilnahmeregeln setzten die exklusive Säuberung der Kultur nach nationalen Werten voraus, so dass eine „affirmative Authentizität“ mit Ursprungsbezug (neben zahlreichen Hybriden) vorhanden zu sein hat.[1177] Aus diesem Grund sind der höchst komplexe Apparat der Bestimmung und Findung von „Authentizität“ sowie die bisherigen Folgen nicht nur für den musikalischen Bereich von Bedeutung, sondern sie sind kulturpolitisch und soziologisch relevant. Auf der einen Seite steht die im Zusammenhang zur Entstehung moderner Nationalstaaten definierte Einzigartigkeit der jeweiligen Kultur, auf der anderen Seite die Bedeutung von „Authentizität“ als Einzigartigkeit für die personelle Identität, aber auch für diverse soziale und ethnische Gruppen.[1178] Auch wenn die Anlehnung an die westliche Zivilisation und das Leben in einer Leistungs- und Profitgesellschaft diese doppelte Bedeutung von „Authentizität“ zu entschärfen scheinen, bleibt sie weiterhin sowohl im nationalen Profil des bulgarischen Staates als auch innerhalb der individuellen Identitätskonstruktionen der Menschen vorhanden. So besteht weiterhin die Gefahr eines kulturellen ethnozentrisch ausgerichteten Fundamentalismus in Bulgarien. Andererseits muss Bulgarien, um am interkulturellen Dialog teilnehmen zu können, die Bereitschaft zeigen, die am „Authentizitätsdenken“ hängenden Fundamentalismen als polarisierende Extreme anzuerkennen. Ein Nationalismus in diesem Sinne ist nur dann politisch akzeptabel, wenn er sich gleichzeitig auf die radikale Anerkennung der Pluralität beruft. So ersetzen die antitotalitären Optionen den umfassenden Wirklichkeitsanspruch:

> *„Wahrheit, Philosophie, Kultur, Menschlichkeit und ästhetischer Wert sind nicht mehr exklusiv, sondern stehen im Plural.“*[1179]

Mit dieser Einstellung könnte auch das einseitig dominierte Machtgefälle von westlichen Standards zunehmend an Komplexität gewinnen. Tatsächlich scheinen Situationen, in denen die arbeitsteilige Differenzierung verschwimmt, zu Gunsten einer face-to-face Kommunikation zwischen Musikern, Zuhörern, Organisatoren und medialen Vermittlern wieder begehrter zu werden. Selbst die mächtigen Länder mit ihren Infrastrukturen (Produzenten, Manager und Distribuenten einschließlich der Massenmedien), zeigen ein vermehrtes Interesse, dass sich zwar weiterhin durch die Masse von Musik und deren ökonomischen Faktoren bestimmen lässt, jedoch im Sinne der Suche nach neuen Märkten Authentizitätskonstruktionen berücksichtigen will.

1177 Vgl. Bourdieu & Wacquant – 1999, S. 51f.
1178 Vgl. Taylor – 1997, S. 9.
1179 Baumann – 2006, S. 87.

So kennzeichnen die persönlichen, staatlichen und marktwirtschaftlichen Perspektiven, die komplementär zu verstehen sind, das Nebeneinander und die Durchlässigkeit der Existenz unterschiedlicher Überlieferungsstrenge von „authentischer“ Musikkultur. Die Vielfalt von Kulturlandschaften korrespondiert hierbei mit der Vielfalt an Wirklichkeitskonstruktionen und Referenzsystemen.

Für die soziale Gruppe von Wissenschaftlern ist der Fundus an „authentischer Musik“, den sie über Jahrzehnte zusammengetragen und nach ihren Vorstellungen systematisiert, klassifiziert, archiviert und analysiert haben, als Fundament einer weitergehenden Auseinandersetzung und Forschung von enormer Bedeutung. Die kontingente Beschäftigung mit dem als „authentisch“ klassifizierten Material kann von gesellschaftlicher oder sogar lebensspendender Relevanz für soziale Interaktivität und natürlich auch für die musikalische Praxis sein. Dass die Wissenschaftler die Fähigkeit haben, sich in die musikalische Praxis einzumischen, hat Tradition. Vor allem im Sozialismus konnten die Wissenschaftler durch die Unterstützung kulturpolitischer Instanzen auf das Musikleben Bulgariens Einfluss nehmen. Rückblickend hat sich gezeigt, dass ihre Beteiligung an der Organisation von Laiengruppen für Folklore in den einzelnen Ortschaften, die Initiierung von Folklorefestivals als auch die Gründung von professionellen Folkloreensembles und Ausbildungsstätten, zur Professionalisierung von Volksmusik, zahlreiche Transformationsbewegungen „authentischer Musik“ in Gang setzten. Nach wie vor ist die Ausbildung und Arbeit der Wissenschaftler nicht derart spezialisiert, als dass sie sich nicht gleichzeitig als Beobachter, Akteure und Transformatoren betätigen könnten. Ihr Arbeitsfeld umfasst das der historischen Musikwissenschaft, Musikethnologie, der Theorie und Systematik, sie archivieren, treten als Pädagogen an öffentlichen Institutionen auf, sind Organisatoren von musikalischen Veranstaltungen, kommen in den Massenmedien zu Wort, und nicht selten gehören sie auch zu den Musikern, Komponisten, Bearbeitern und Herausgebern von Musik, die aktiv am Reproduktions- und Transformationsprozess teilnehmen. Nur sporadisch befinden sich bulgarische Musikwissenschaftler in einem abgeriegelten akademischen Reich. Dennoch bietet ihnen die wissenschaftliche Institution einen Halt, um von hier aus in der Welt und im Leben der Menschen mit Musik und durch Musik aktiv zu werden.[1180] Die multiple Funktion der Wissenschaftler in Bulgarien hat nicht nur Tradition, sondern sie zeichnet sich vor allem durch ihre Kontinuität aus. Eine durch Offenheit gekennzeichnete musikwissenschaftliche Auseinandersetzung über das interkulturelle Verstehen, über die sozialen und funktionalen Gesetzmäßigkeiten der Entstehung und Distribution von Musiken, aber auch von wissenschaftlichen Theorien und Normativen könnte auch auf die musikalische Praxis Einfluss nehmen. In beiden Sphären wäre die Kommunikation verschiedener Perspektiven dann für die Bewahrung und Entwicklung von Kultur wichtiger

1180 Vgl. Kaden – 1993, S. 9.

als der Konsens. Gemeint ist ein kommunikativer Raum der Wahrnehmung, Durchlässigkeit und des Nebeneinanders von kulturimmanenten und kulturüberschreitenden Betrachtungsweisen unter Einbezug von Traditionsträgern, Musikern, Wissenschaftlern, Feldforschern, Theoretikern, Historikern, Folkloristen, Anthropologen u.a., aber auch von kooperierenden Institutionen, Kulturpolitik und medialer Verbreitungsmechanismen.

„Authentische Musik" sollte nicht im Reliquienschrein des Heimatlichen enden. „Authentizität" sollte als wissenschaftlicher Begriff und Problemkonfiguration mehr kommunikative Interaktionen über differenzierte Anschauungen und theoriegeleitete Konzepte auslösen. Auf empirischem Boden kann „Authentizität" im persönlichen und kollektiven Sein als lebendige Emotion aufgespürt, hinterfragt und vor allem erlebt werden – durch Musik.

9 Musikbeispiele

Aus dem großen Fundus von zusammengetragenen und selbst aufgezeichneten Feldforschungsmaterialen wurden dieser Arbeit 28 Musikbeispiele beigefügt, die als Ergänzungen zu dem Text zu verstehen sind. Es ist aus verlagstechnischen Gründen nicht möglich, sie gemeinsam mit dem Buchband zu veröffentlichen. Sie sind jedoch im Berliner Phonogrammarchiv und im Musikfolkloristen Archiv der BAN zu finden und können auch nach Anfrage direkt von der Verfasserin zur Verfügung gestellt werden.

1	Totenglocken im Regen (Dobralăk)	01:25
2	Vărbo Vărbice (Baba Marijka, Dobralăk)	02:35
3	Vărbo Vărbice (Archiv BAN, Dobralăk, 1974)	01:48
4	Grej Mesečinko (Baba Marijka, Dobralăk)	03:08
5	Dovečera šte da dojda (Laingruppe, Horo, Dobralăk)	02:32
6	Dovečera šte da dojda (Archiv BAN, Spinnstubenlied)	01:43
7	Oh prirodo kolko si krasiva (Gero, Dobralăk)	01:48
8	Dojčo šileta paseše (Jovčev, Dobralăk)	08:11
9	Dojčo šileta paseše (Baba Marijka, Wetti, Dobralăk)	01:29
10	Bela săm junače (Sevda Simeonova, Rožen)	03:57
11	Radele begalo (Laiengruppe, Erntegesang, Dobralăk)	10:05
12	Ela se viva previva (Baba Marijka, Dobralăk)	01:10
13	Sednali mi sa (Laiengruppe, Dobralăk)	03:08
14	Weihnachten Fürbitten (Baba Pena, Dobralăk)	02:41
15	Turčin prez gora (Baba Marijka, Horo, Dobralăk),	00:44
16	Turčin prez gora (Baba Marijka, Impr. Spinnstubenlied)	04:07
17	Gisdi se kiči Todoro (Wetti, Dobralăk)	01:14
18	Buenez (Koledari aus Jambol in Rožen)	03:48
19	Gebet (Koledari aus Jambol in Rožen)	00:52
20	Listna sa gora (Baba Marijka, Dobralăk)	01:20
21	Listna se gora (Archiv BAN, 1975)	01:38
22	Tăče Ginka (Jovčev, Dobralăk)	03:02
23	Tăče Ginka (Jovčev singt die Flöte, Dobralăk)	00:38
24	Zagoro ljube Zagorke (Baba Marijka, Dobralăk)	02:30
25	Ljube Zagoro Zagorke (Laiengruppe, Dobralăk)	02:30
26	Janke dărvo rod rodilo (Baba Marijka, Dobralăk)	00:51
27	Wesko spielt Dudelsack in Gela	09:03
28	Na mene li si Ruso sjordna	01:03

Musikbeispiel **Nr. 1** Totenglocken im Regen (Dobralăk, 4/2004)[1181]
Musikbeispiele **Nr. 2** und **Nr. 3** Vărbo Vărbice[1182]
Nr. 2: Gesungen (14.09.2006) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka, geb. 1924) aus Dobralăk.
Funktion: na vărveška [beim Gehen]

Baba Marijka: Wir haben es auf dem Weg gesungen, wenn wir vom Kloster (z. B. von Bačkovo) oder vom Acker nach Hause gegangen sind.
Anmerkung: gesungen von Frauen, ursprünglich im Wechselgesang (antiphon).

Vgl. *Nr. 3*: Gesungen (4/1974) Božijka Petrova Jankova (geb. 1933), Atanaska Angelova Aleksandrova (geb. 1922), Elena Petrova Kacarova (geb. 1931), Ivanka Borisova Panajotova (geb. 1941) aus Dobralăk.
Aufnahme 1974 von Todor Todorov, Quelle: Musikfolkloristischen Archiv der BAN, Signatur: 372/9273 ТИвЖ + ТТ 370-372 (Band 2, Spur 1, Lied Nr. 7-2).

Върбо върбице – ле, търнала е Върба,
Търнала йа Върба, на вода да иде,
На водана има троица делея,
Троица делея, ядеха, пиеха.
(Ядеха пиеха ягне изпечено.)
Едно ми делейче не яде, не пие,
Не яде, не пие, право о диван стои,
Право о диван стои и се богу моли,
Дай ми боже, дай ми, до едно девойче,
До едно девойче да го ой-стигна и срещна,
Да го стигна и срешна, да го скърша и сломя.

Vărba[1183] ist losgegangen um Wasser zu holen.
Beim Wasser sind drei wilde junge Kerle.
Sie aßen und tranken gebratenes Lamm.
Ein junger Kerl isst und trinkt nicht.
Er steht neben dem Divan und beetet zu Gott.
Gib mir Gott ein Mädchen,
Dass ich sie einhole und ihr den Weg abschneide.
Dass ich es einhole, ihr den Weg abschneide,
Ihren Widerstand breche und sie rumkriege.

1181 Vgl. Fn. 126.
1182 Vgl. Fn. 134 und 208.
1183 Vărba = Baum, eine Weide und auch ein Name.

Musikbeispiel **Nr. 4** Grej mesečinko[1184]
Gesungen (16.10.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924, aus Dobralăk.
Funktion: Erntelied, wenn in der Nacht beim Mondschein das Getreide geschnitten wird.
Anmerkung: ursprünglich von mindestens vier Frauen antiphon gesungen.

Грей, месечинко, да огреем, да огреяме гората, гората и планината. В гората има манастир и в манастира Марийка. Марийка рожба родила. Три деня не е сторила, излела плени да пере. Кога се назад завърна, три наречници до дете. Първата си му нарича, расни ми расни порасни, голямо да станеш. ...

Leuchte Mond, damit wir den Wald und das Gebirge erleuchten. Im Wald steht ein Kloster und im Kloster ist Marijka. Marijka hat ein Kind geboren. Drei Tage hat sie es nicht getan, dann ist sie hinaus gegangen, um Windeln zu waschen. Als sie zurückkam standen drei Beschwörerinnen beim Kind. Die erste beschwört ihn, wachse, wachse, werde groß. ...

Musikbeispiele **Nr. 5** und **Nr. 6** Dovečera ste da dojda [1185]
Nr. 5: Gesungen (28.05.2004) Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk.
Funktion: na horo [Tanzlied]
Nr. 6: Gesungen (4/1974) Atanaska Angelova Aleksandrova (geb. 1922) und Božijka Petrova Jankova (geb. 1933)
Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied]
Aufnahme 1974 von Todor Todorov, Quelle: Musikfolkloristischen Archiv der BAN, Signatur: 372/9273 ТИвЖ + ТТ 370-372 (Band 2, Spur 2, Lied Nr. 39-6)
Anmerkung: Unter dem Lied Nr. 39-7 befindet sich im Archiv auch die Variante des Liedes „na horo“, dies gilt als Nachweis für die melodische Variantenbildung unter Benutzung desselben Textes, entsprechend seiner Funktion.

Довечера ще да дойда.
R: Знай Раде, знай любе мое.
На ваща гюзел седянка.
До тебе Раде ще седна,
Съкан да не си станала.
Че сме са на бас хванали,
Със мойте верни другари.
Което любе избяга,
Кончето ще му отнемем.
(Variante: Което любе избяга, косата ще му одержим.)

1184 Vgl. Fn. 136.
1185 Vgl. Fn. 172, 173, 183, 193, 713, 721.

Heute Abend werde ich kommen. R: Wisse Rade, wisse es meine Liebste. Zu eurer schönen sedjanka [Spinnstube]. Ich werde mich neben dich setzen. Dass du bloß nicht aufstehst. Weil wir eine Wette abgeschlossen haben, mit meinen guten Freunden. Wessen Liebste wegläuft, dem werden wir sein Pferd wegnehmen. (Variante: Wessen Liebste wegläuft, dem werden wir die Haare abschneiden.)

Musikbeispiel **Nr. 7** O prirodo kolko si krasiva [1186]
Gesungen (29.08.2006): Dimităr Pavlov Kacarev (Gero), geb. 1939, aus Dobralăk.

О природо, колко си красива ти. Ти създаде всичко на света. Ти създаде обич и омраза, и страдание в любовта ...

O Natur, was bist du schön. Du hast alles auf der Welt erschaffen. Du hast Liebe und Hass erschaffen und auch den Liebesschmerz ...

Dieses Lied zählt nicht zur Gattung „authentische Volksmusik".
Zur Frage der Funktion

Interview mit Gero, 13.09.05:
DP: Gero, woher kennst Du dieses Lied?
Gero: Von meinem Vater.
DP: Ist das nicht ein „Altes Stadtlied"?
Gero: Das ist kein Tanz und kein Schlager sondern ein Volkslied, ein rhodopisches, eins aus der Zeit der Wiedergeburt.
DP: Warum singst du immer genau dieses Lied?
Gero: Weil ich aufgewacht bin und lebendig bin und die Natur liebe. Und das ist mein liebstes Lied weil – Rehe, Tiere, Schweine und gute Menschen auf dem Acker – da fühlt man sich lebendig. DP: Du machst deinen Schnaps doch selbst, wie viel trinkst Du so am Tag. Gero: Das hängt von den Zuspeisen ab [zavisi ot mezeto].
DP: Und wenn du getrunken hast, dann singst du dieses Lied?
Gero: Oh, das hängt von der Laune ab.

Interview mit Baba Marijka, 09.10.05
DP: Babo Marijke, kennst du das Lied, das Gero immer singt „Oh Natur, was bist du schön". BM: Na so oft wie der das singt, hast du es etwa noch nicht gelernt? (Lacht)
DP: Er sagt, das sei ein rhodopisches Lied von hier.
BM: Ist es, ein rhodopisches, der Mann von Marinova hat er hier an diesem Tisch viel gesungen. DP: Und du, kennst du es auch von früher?
BM: Sie singen es viel. Wenn die Saufbolde [piangurite] betrunken sind, singen sie es immer. Aber mein Vater hat das nie gesungen. Ich hab dir die Lieder von meinem Vater gesagt ...

1186 Vgl. Fn. 143.

Musikbeispiele **Nr. 8** und **Nr. 9** Dojčo šileta paseše[1187]
Nr. 8: Gesungen und auf der Flöte gespielt (07.01.2004): Kostadin Todorov Gjorgiev (Jovčev), geb. 1934, aus Dobralăk.
Nr. 9: Gesungen (22.11.2004): Violeta Dimitrova Vasileva, geb. 1946, und Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924 aus Dobralăk. (Aufnahme geschnitten)
Funktion: Spinnstubenlied [na sedjanka] oder beim Plaudern [na muhabet] (oder beim Weiden der Schafe)
Anmerkung: Die beiden Interpretationen sind ein Beispiel für musikalische und textliche Veränderungen beim Singen.

Nr. 8 Флейта [Flöte]
Дойчо шилета пасеше, край селските гробища
С меден си кавал свиреше, веднаш се гласе дочуха.
Веднаш се гласе дочуха, гласе из под земята.
Драгинко моен деверчо, повазпри малко кавала.
Повазпри малко кавала, нещичко ще ти попитам.
Ожени ли се батьо ти, взема ли добра стопанка,
Гледа ли добре децата.
Флейта [Flöte]
Булюлю мари батьова, седем години станаха.
Седем години станаха, от как се батьо ожени.
Взема си добра стопанка, ала децата не гледа.
Флейта [Flöte]
Драгинко булен деверко, много хим здраве да носиш,
Много хим здраве да носиш, да гледат добре Децата.
Да гледат добре Децата, макар че аз сам тука.
Макар че аз сам тука, ала за тях си милея.

Flöte
Dojčo weidete Schafe, nahe dem Friedhof.
Er spielte mit seiner Flöte, auf einmal hörte man Stimmen.
Auf einmal hörte man Stimmen, Stimmen von unter der Erde.
Draginko lieber Schwager, stoppe kurz die Flöte.
Stoppe kurz die Flöte, ich werde dich was fragen.
Hat dein Bruder geheiratet, hat er sich eine gute Hausfrau genommen?
Kümmert sie sich um die Kinder.
Flöte
Braut meines Bruders, sieben Jahre sind es geworden.
Sieben Jahre sind es geworden, seit mein Bruder geheiratet hat.

1187 Vgl. Fn. 162, 187, 188, 190, 721, 881.

Er hat sich eine gute Hausfrau genommen, aber um die Kinder kümmert sie sich nicht.
Flöte
Draginko, Schwager der Braut, bring ihnen Gesundheit (Grüße).
Bring ihnen Gesundheit, dass sie sich gut um die Kinder kümmern.
Dass sie sich gut um die Kinder kümmern, obwohl ich hier bin.
Obwohl ich hier bin, sorge und sehne ich mich nach ihnen.

Nr. 9
Дойчо шилета пасеше, луната ясно грееше.
Дойчо с кавала свиреше, глас се от близо зачува.
Глас се от близо зачува, от близо от към гробища.
Снаха се от гроб обажда, Драгинко драги деверчо.
Драгинко драги деверчо, я спри кавала послушай.
Нещичко ще те попитам, правичко да ми обадиш.
Ожени ли се байно ти, найде ли мойна прелика.
Ходи ли мойно ходене, носи ли мойно носене.
Носи ли мойно носене, гледа ли дребни сираци.
Невечко мила невечко, кога ме питаш ще кажа.
Ожени си са бачо ти, найде си твойна прелика.
Найде си твойна прелика, ходи си твойно ходене.
Носи си твойно носене, ала сираци не гледа.
Ала сираци не гледа, сресани недоплетени.
Сресани недоплтени, опрани не закъкпени.

Dojčo weidete Schafe, der Mond schien klar.
Dojčo spielte mit der Flöte, da hörte man eine Stimme von nahem.
Eine Stimme hörte man von nahmen, von nahem vom Friedhof.
Die Schwägerin meldete sich aus dem Grab, Draginko lieber Schwager.
Draginko lieber Schwager, stoppe die Flöte und höre.
Ich muss dich was fragen, die Wahrheit sollst du mir berichten.
Hat dein Bruder wieder geheiratet, hat er eine mir Ähnliche gefunden?
Geht sie meine Wege, trägt sie meine Lasten?
Trägt sie meine Lasten, kümmert sie sich um die kleinen Weisen.
Schwägerin liebe Schwägerin, wenn du mich fragst, werde ich es dir sagen.
Dein Mann hat geheiratet, er hat eine dir ähnliche Frau gefunden
Er hat eine dir ähnliche Frau gefunden, sie geht deine Wege.
Sie trägt deine Lasten, aber um die Weisen schert sie sich nicht.
Aber um die Weisen schert sie sich nicht, gekämmt, nicht geflochten.
Gekämmt, nicht geflochten, gewaschen nicht geflickt.

Musikbeispiel **Nr. 10** Bela sam bela Junače[1188]
Gesungen (13.08.2006) Sevda Simeonova, beim Festival in Rožen
Die Sängerin gehört zur Laiengruppe "Bitov hor pri narodno čitalište Orfeevi gori" aus Smoljan. Das Lied das sie singt, ist sehr bekannt und gilt als Hymne der Rhodopen.

Бела съм, бела юначе, цела съм света огрела.
Един бе Карлък останал, и той не щеше остана.
И той не щеше остана, ам беше в могла йотонал.
В маглона нищо немаше. Лю адно вакло овчерче.
Сиво си стадо пасеше, с шеряна гайда свиреше.

Weiß bin ich, weiß Jüngling, strahle über die ganze Erde.
Ein Karlak ist übrig geblieben, auch er sollte nicht bleiben.
Auch er sollte nicht bleiben, aber war im Neben versunken.
Im Nebel gab es nichts. Nur ein tapferer Schäfer.
Er weidete seine graue Herde, spielte mit einem bunten Dudelsack.

Musikbeispiel **Nr. 11** Radele begalo [1189]
Gesungen (22.07.2004) Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk
Funktion: bei der Getreideernte
Anmerkung: Dieser Erntegesang wurde von zwei Gruppen von Frauen auf dem Feld gesungen. Sie antworten einander auf antiphone Weise [otpjavat]. Die für diese Gattung typische Form beinhaltet, dass das letzte Wort jeweils am Anfang der nächsten Phrase wiederholt wird. Die Haltetöne, gefolgt von Pausen, befinden sich meist in der Wortmitte.

Раделе бегало, ой Раде Раделе. През две ми, и през три планини. Любе е после следеше, и си е хитро питаше. От кога бягаш Раделе? Дали от баба от дядо, или от девет девера, или от осам зълвици. Не бягам либе не бягам, нито от баба от дядо, или от осам девера. Най бягам либе най-бягам, от малкото деверче.

Rada lief (oj Rada Radele) über zwei und drei Berge. Ihr Liebster folgte ihr und fragte sie. Vor wem läufst du weg Rada? Vielleicht vor Oma und Opa oder vor den neun Schwagern oder vor den acht Schwägerinnen. Ich laufe weder vor Oma und Opa noch vor den acht Schwagern weg. Ich laufe weg Liebster, vor dem jüngsten Schwager.

Musikbeispiel **Nr. 12** Ela se viva previva[1190]
Gesungen (17.11.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924 aus Dobralăk
Funktion: Hochzeitslied, das gesungen wird, während die Braut das Elternhaus verlässt.

1188 Vgl. Fn. 1043.
1189 Vgl. Fn. 160, 754.
1190 Vgl. Fn. 721, 1110.

Ела се вива превива.
Мома се с рода прощава.
Прощавай роде голяма,
и ти рожденла майчице.
Ти ма си много носила,
девет месеца на сърце
и три години на ръце.

Die Tanne wächst und biegt sich.
Das Mädchen verabschiedet sich von seiner Familie.
Vergib mir große Familie
Und du leibliche Mutter.
Du hast mich lange getragen,
Neun Monate unter dem Herzen
Und drei Jahre auf den Händen.

Musikbeispiel **Nr. 13** Sednali mi sa[1191]
Gesungen (01.07.2004) Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk
Funktion: na horo [beim Tanz]
Anmerkungen: Eine für die hiesige Volksmusik untypische Art der Polyphonie, nach Vorbild des chorischen abendländischen Singens wird in einigen wenigen Liedern angewendet. Sie besteht aus dem Singen paralleler Terzen oder Oktaven zur Melodiestimme und tritt meist nur im Refrain auf.

Седнали ми са седнали до деветина терзии.
R: Тодоро ле, малкай моме, хубава си Тодоро.
Те шиеха кроеха и за Тодора гълчаха.
Бре що ли стори Тодора, тай на вода не дойде.
Таман си дума думаха и Тодора довтаса.
Шийте ми кройте терзии, и на мене да ушиете.
Едно ми мазно сукманче, със зелено гайтанче.
В кръстчено да е стегнато в полине да е разтрастно

Sieben Schneider saßen zusammen.
R: Todora, junges Mädchen, schön bist du, Todora.
Sie nähten, schnitten zu und schwärmten für Todora.
Was hat Todora nur angestellt, dass sie nicht zum Wasser kam.
Eben sprachen sie miteinander und da kam Todora.
Näht und schneidert ihr Schneider, für mich sollt ihr auch nähen.
Ein schönes reiches Kleid, mit einem grünen Gürtel.
In der Hüfte soll es eng sein und unten weit.

1191 Vgl. Fn. 165, 721.

Musikbeispiel **Nr. 14** Fürbitten zu Weihnachten in der Kirche[1192]
Penka Nikolova Čorbanova (Baba Pena), geb. 1930 liest in der Kirche die Fürbitten zu Weihnachten (25.12.2004)

Musikbeispiele **Nr. 15** und **Nr. 16** Turčin prez gora vărveše[1193]
Nr. 15 und 16: Gesungen (17.11.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924, aus Dobralăk
Nr. 15. Funktion: beim Horo [Tanzlied] oder beim Gehen [na vărveška]
Nr. 16. Improvisation mit veränderter Funktion: Spinnstubenlied [na sedjanka]

Турчин през гора вървеше, много робини караше. Най напред върви Тодорка, със мъшко дете на ръце. Турчин Тодора говори: Тодоро млада робиньо, хвърли детето от ръце. Не можеш напред да вървиш, напред росата да бролиш.
Тодорка турчин говори. Върви ми върви турчине, да стигнем гора зелена. Да найдем дърво високо, високо и столовато. Дамянчо люлка да вържем. Кога ми ветер повее, Дамянчо да го залюле. Кога ми роса зароси, Дамянчо да ми окъпе.

Ein Türke ging durch den Wald, viele Sklavinnen führte er mit. Ganz vorne ging Todorka, mit einem männlichen Kind auf dem Arm. Der Türke sprach zu Todora: Todoro, junge Sklavin, wirf das Kind aus den Händen. Du kannst nicht vorne weg gehen, vorne den Tau abschütteln.
Todorka sprach zum Türken. Gehe, gehe Türke, damit wir den grünen Wald erreichen. Damit wir einen hohen Baum finden, einen hohen und verzweigten. Damjančo binden wir eine Wiege. Wenn der Wind weht, dass er Damjančo wiegt. Wenn der Tau fällt, dass er Damjančo badet.

Musikbeispiel **Nr. 17** Gizdi se kiči Todoro[1194]
Gesungen (13.01.2003) Violeta Dimitrova Vasileva (geb. 1946) aus Dobralăk
Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied]

Гизди се кичи Тодоро, дано та майка бендиса, за снаха за думовница.
И да са кича юначе, майкати мене не рачи, за снаха за думовница.
Как да та рачи Тодоро, ага бе межу рукала, горна и долна махала.
Всичките прело напрели, кой по две по три вретена.
А ти бе едно напрела и то не опрешнелено.

Schmück dich nur Todora, hoffentlich gefällst du meiner Mutter, als Schwiegertochter, als Hausfrau. Auch wenn ich mich schmücke Jüngling, deine Mutter mag mich nicht, als Schwiegertochter, als Hausfrau. Wie soll sie dich auch mögen Todora, als wir alle in der

1192 Vgl. Fn. 176.
1193 Vgl. Fn. 111, 183, 208, 721.
1194 Vgl. Fn. 164.

Spinnstube waren, aus dem oberen und unteren Dorf. Da haben alle gesponnen, wer zwei, wer drei Spulen, aber du hast noch nicht mal eine geschafft.

Musikbeispiele **Nr. 18 und Nr. 19** Buenez i molitva [Tanz und Gebet]: Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol[1195]
Gesungen und Getanzt (12.08.2006): Gruppe für authentische Folklore, Jambol.
Aufzeichnung vom Festival in Rožen 2006.

Nr. 19 Gebet der Weihnachtsboten:
Ehrt jetzt ihr Jungs! Wir haben uns getroffen und zusammengefunden, diese Nacht in der Mitternacht. Die die pflügen und die die graben. Den weiten Weg sind wir gereist. Weiße Nächte haben wir beschmutzt, schwarze Ketten haben wir zerrissen, bis wir zu unserem alten Hausherren gekommen sind. Er ist kein schlechter Mensch. Er hat uns beschenkt und uns nicht vom Hof gejagt. Er hat in seine Tasche gegriffen und einen gewundenen Kringel herausgeholt. Wer nicht zufrieden ist mit unserer Horde der soll die schwarzen Ochsen nehmen, der soll die schwarzen Felder pflügen und ein gelbes Feld pflanzen. Ein großes Feld wird häufig taufen, ein kleines Feld wird selten taufen. Neben dem Kreuz eine Wiege. Neben der Wiege ein kleines Kind. Kommt seine Mutter und wiegt es. Kommt sein Vater und beschwört es: Wachse wachse kleiner Ivan, dass du viele Ziegen weidest, dass du weiße Milch melkst. Er wuchs und wurde erwachsen der kleine Ivančo, aber er hat nicht auf seine Mutter und seinen Vater gehört, sondern ist ein großer Schelm geworden. Da hat er sich einen recht und schlechten Esel gekauft und einen recht und schlechten Hund und eine Honigflöte (Kaval). Ahmen!

Musikbeispiele **Nr. 20 und Nr. 21** Listna sa gora razlistna[1196]
Nr. 20: Gesungen (17.11.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924 aus Dobralăk
Nr. 21: Gesungen (15.03.1975): Frauen aus Dobralăk
Originalaufnahme aus dem Musikfolklristischen Archiv der BAN, Signatur 339/6632 ИДК 71/73 (Lied Nr. 19)
Funktion: Frühlingslied, na horo [Tanzlied]

Листна са гора разлистна, камо Великден Гергьовден, камо празната неделя. И хайдути са прочуха, че стана гора зелена. И Стоян иска да иде, пък майка му го не пуща. Седи си синко, не иди, хайдутско не е за много. За един за два денове, най-много цяла неделя. Стоян си майка не слуша, ами си стана отиде, че стана гора зелена.

1195 Vgl. Fn. 995, 996.
1196 Vgl. Fn. 204, 570, 721, 826.

Der Wald bekam Blätter, um Ostern und dem Tag des Hl. Georg und dem leeren Sonntag. Und man hörte die Haiducken, dass der Wald grün geworden ist. Auch Stojan will gehen, aber seine Mutter lässt ihn nicht. Bleib hier Sohn, geh nicht, das Haiduckentum ist nicht für lange. Für ein oder zwei Tage, maximal eine Woche. Stojan hört nicht auf seine Mutter, sondern stand auf und ging, weil der Wald ergrünt war.

Musikbeispiele **Nr. 22 und Nr. 23** Tăče Ginka plătno [1197]
Gesungen (09.08.2004 und 07.01.2004) Kostadin Todorov Gjorgiev (Jovčev), geb. 1934, aus Dobralăk.
Funktion: na muhabet [beim Plaudern]
Anmerkungen: Die erste Aufnahme ist im Sommer auf der Weide entstanden. Bei der zweiten Aufnahme (geschnitten) wurde ich in seinem Haus bewirtet, sein Enkel war gerade eingeschlafen. Er bemühte sich leise zu singen und anstatt Flöte zu spielen hat er die Passagen gesungen.

Тъче Гинка плътно, мамо. Долу в тунджалъка, мамо. Плътно, ямурлуци, и шарени черги. / На станах и има / Шише с мастика / Табла със смокини. / Веднъш Гинка чукне / Два шише цикне / Брайно Гинка дума / Откажи се Гине маре от това пусто пийне. / Как да се откажа, Брайно / Как да се откажа / Га си немам първо любе от нашено село

Ginka webt ein Tuch, Mutter, unten beim Fluss Tunža, Mutter. Ein Tuch, Filzmäntel und bunte Teppiche. Auf ihrem Webstuhl steht eine Flasche mit Anisschnaps und ein Tablett mit Feigen. Ein mal stößt sie beim weben zwei mal trinkt sie aus der Flasche. Brajno sagt zu Ginka, lass das verfluchte Trinken. Wie soll ich es lassen, Brajno, wo ich doch keinen Liebsten aus unserem Dorf habe.

Musikbeispiele **Nr. 24 und Nr. 25** Zagoro ljube Zagroke[1198]
Nr. 24: Gesungen (17.11.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka), geb. 1924 aus Dobralăk
Nr. 25: Gesungen (19.08.2004) Laiengruppe für authentische Folklore aus Dobralăk (Aufnahme geschnitten)
Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied] oder na muhabet [beim Plaudern]
Anmerkungen: Zwei unterschiedliche Textvarianten und verschiedene Verzierungstechniken. Sehr interessant und häufig anzutreffen ist das allmähliche ansteigen der Tonhöhe beim solistischen Vortrag von Baba Marijka, hier sogar um eine große Terz.

1197 Vgl. Fn. 97.
1198 Vgl. Fn. 708, 721.

Загоро любе Загорке [Любе Загоро, Загорке], дошло йе време разделно, разделно любе омразно. Че как щем да се разделим, разделим любе забравим. Лесно щем да се разделим, мъчно щем се забравим? Забравим, ще се любеле, кога морето пресъхне, на равна нива да стане, [Variante 1: орачи да я изорат, пшеница да я посеят, двамката да йе ожънем. Тогаз щем да се забравим.] [Variante 2: нивата лозе да сеем, лозето грозде да роди, от грозде вино да сторим, с виното да се напием, тогаз щем да се забравим.]

Zagorka, meine Liebste, Zagorka, es ist die Zeit des Abschieds gekommen, des Abschieds, Liebste, des verhassten. Wie werden wir uns trennen, Liebste, wie werden wir uns vergessen können? Leicht werden wir uns trennen, schwer werden wir uns vergessen. Vergessen werden wir uns Liebste, wenn das Meer vertrocknet, wenn es zu einem graden Acker wird, [Variante 1: wenn er gepflügt wurde, wenn Getreide gepflanzt wurde, wenn wir es gemeinsam schneiden. Dann werden wir uns vergessen.] [Variante 2: wenn wir auf dem Acker Weinreben sähen, die Reben Weintrauben gebären, wenn wir aus den Weintrauben Wein gemacht haben, wenn wir uns mit dem Wein betrinken. Dann werden wir uns vergessen.]

Musikbeispiel **Nr. 26** Janke dărvo rod rodilo[1199]

Gesungen (20.06.2004) Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka, geb. 1924) aus Dobralăk
Funktion: na horo [Tanzlied], napred nazad [vor und zurück] = schiefes Horo

Янке дърво род родило,
От рода се прекривило.
На две клонки три ябалки
На третоно славей пее.
Славей пее, дума дума.
Сещате ли са селяни,
Селяни, стари кметьове.
Що не роси ситна роса,
Все ветрове все прахове.
Че се любат Ян и Янка,
Ян и Янка брат и сестра.
Хваните ги вържете ги
Вържете ги горейте ги.

Jankas Baum hat Früchte getragen,
Von den Früchten hat er sich verkrümmt.
Auf zwei Ästen drei Äpfel,

1199 Vgl. Fn. 708, 752.

Auf dem dritten singt eine Nachtigall.
Eine Nachtigall singt und spricht.
Kommt ihr drauf Bauern,
Bauern und alte Bürgermeister.
Warum kein zarter Tau fällt,
Immer nur Winde und Staub.
Es lieben sich Jan und Janka,
Jan und Janka, Bruder und Schwester.
Fasst sie und bindet sie,
Bindet sie und verbrennt sie.

Musikbeispiel **Nr. 27** Dudelsack: Gajdine svirat u.a. Lieder[1200]
Gespielt und gesungen: Dudelsack (07. August 2004) Veselin Aleksandrov Mitev (Wesko), geb. 1977 in Lukovit (Nordbulgarien), lebend in Sofia, Dolen (Rhodopen) und Berlin.
Anmerkung: Die Feldaufnahme ist während der Dudelsackwettspiele in dem Dorf Gela entstanden. Das offizielle Programm wurde wegen Regen unterbrochen, die Bühne geschlossen, Mikrophone und Lautsprecher eingepackt, die Jury verließ ihren Ehrenplatz. In dem Moment fingen die Dudelsackspieler an, tatsächlich auf der Wiese um die Wette zu spielen – wer kann trotz Regen die meisten Leute zum Singen, Tanzen und Feiern bringen. Das Besondere an dieser Aufnahme ist, dass viele Besucher aus der ganzen Welt, organisiert in „Rainbow Gatherings and the Rainbow Family of Living Light“ anwesend waren und versuchten mitzutrommeln.[1201] Wesko versuchte daher während des Spielens, sie in den ungeraden Rhythmus des „schiefen Horos“ (eins-zwei, eins-zwei, eins-zwei, eins-zwei-drei = kurz, kurz, kurz, lang) einzutakten. Die Originaldauer von „Weskos Stück“ war 28 Minuten, gefolgt von einer von den über 50 im Regen Tanzenden eingeforderten Zugabe (18 Minuten).

Гайдана свири на хорищено, оро се вие на три къдели.
Първоно оро юнак го води, юнак го води с кърпа го корши.
Второно оро мома го води, мома го води с китка го корши.
Третоно оро старец го води, старец го води с бастун го корши.

Der Dudelsack spielt auf dem Tanzplatz, ein Horo windet sich in drei Schlaufen.
Das erste Horo wird von einem Jüngling mit einem Tuch angeführt.
Das zweite Horo wird von einem Mädchen mit einem Blumenstrauß angeführt.
Das dritte Horo wird von einem Greis mit einem Krückstock angeführt.

1200 Vgl. Fn. 1059, 1060, 1101.

1201 Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_Gathering „Rainbow Gatherings are temporary intentional communities, typically held in outdoor settings, and espousing and practicing ideals of peace, love, harmony, freedom and community, as a consciously expressed alternative to mainstream popular culture, consumerism, capitalism and mass media.“

Musikbeispiel **Nr. 28** Na mene li si Ruso[1202]
Gesungen (13.1.2003) Violeta Dimitrova Vasileva (geb. 1946), Ivanka Borisova Panajotova (geb. 1941), Sijka Krăsteva Gărkova (geb. 1943) aus Dobralăk
Funktion: na sedjanka [Spinnstubenlied]
Anmerkungen: Ich hatte drei Frauen zum Singen zu mir eingeladen. Das Lied musste öfters wiederholt werden, weil sie den Text vergessen hatten.

На мене ли си Русо сьордна и гневна,
На мене ли си Русо, или на село.
Не съм на село лудо най съм на тебе
Че ма измами лудо тай ма изведе
Извън селоно лудо в росно ливаде
Та ми облюби лудо белконо лице
И ми разкърши лудо тьонка саснашка.
Та да малчеше лудо как и да беше,
А са похвали лудо на механджийка.
Механджийка йе лудо майчина сестра.

Rusa, bist du auf mich böse und wütend oder auf das Dorf.
Nicht auf das Dorf, du Tollkopf, vor allem auf dich.
Weil du mich angeflunkert hast, Tollkopf, und mich verführt hast.
Raus aus dem Dorf, Tollkopf, auf die taufrische Wiese.
Weil du mein weißes Gesicht gestreichelt hast
Und meinen zarten Körper gebrochen hast.
Wenn du doch geschwiegen hättest, Tollkopf, egal was gewesen ist.
Aber du, Tollkopf, hast vor der Wirtin rumgeprahlt
Und die Wirtin, Tollkopf, ist die Schwester meiner Mutter.

1202 Vgl. Fn. 719, Noten vgl. Abb. Elena Stoin, Dialektologie.

Glossar

Akademie für Musik-, Tanz- und Darstellende Kunst, Plovdiv [AMTII] 369
Aprilov, Vasil 132
Baba Marijka (Marija Kostadinova Filipova) 9, 19, 47, 55, 56, 57, 60, 66, 67, 69, 75, 76, 77, 84, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 102, 104, 269, 286, 342, 430
Bălgarsko muzikoznanie (Zeitschrift BM) 22, 168, 202, 225, 243, 246, 247, 249, 250, 305, 323
Bartók, Béla 105, 131, 158, 174, 199, 214, 347, 446, 447
Botušarov, Ljuben 9, 22, 167, 195, 196, 197, 202, 203, 206, 208, 214, 223, 244, 288, 293, 299, 300, 319, 323, 373, 405, 406, 447
Brašovanov, Stojan 118, 154, 156, 157, 352, 362
Bukoreštliev, Angel 157, 163, 168, 201, 266, 267, 281, 346, 347, 349, 367, 372
Bulgarische Akademie der Wissenschaften (BAN) 9, 18, 22, 24, 54, 76, 91, 94, 102, 107, 116, 118, 122, 125, 139, 178, 179, 183, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 206, 210, 215, 225, 227, 228, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 255, 258, 263, 271, 287, 302, 304, 310, 319, 335, 363, 387, 390, 391, 394, 395
Čitalište 20, 34, 57, 58, 62, 69, 70, 72, 74, 86, 87, 98, 205, 216
Dialektologie 24, 89, 119, 157, 198, 222, 261, 263, 264, 265, 266, 272, 274, 276, 287, 288, 326, 334, 339, 341, 391, 394
Dinekov, Petăr 21, 131, 134, 149, 191, 262, 281, 290
Dinev, Petăr 165
Dobralăk 9, 18, 19, 20, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 56-104, 178, 181, 215, 217, 236, 266, 286, 372, 373, 378, 380, 383
Džudžev, Stojan 93, 117, 118, 119, 120, 121, 149, 152, 154, 157, 165, 192, 199, 200, 219, 244, 271, 355, 357, 362
Ensembles für Volksmusik 108, 113, 234, 248, 353, 354, 356, 359, 360, 368, 409, 410, 413
Gela 270, 407, 424
Gerov, Najden 171
Hristov, Dobri 118, 119, 148, 149, 151, 157, 158, 159, 161, 166, 199, 220, 250, 322, 324, 346, 347, 348, 349, 352, 362, 365
Kacarova, Rajna 54, 150, 152, 163, 167, 168, 169, 172, 180, 190, 202, 208, 248, 266, 272, 309, 313, 316, 322, 349, 362, 364, 387
Komponistenverband 232, 236, 248, 350, 354, 355, 410, 411
Koprivštica 54, 73, 86, 163, 172, 196, 228, 234, 386, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 407
Kutev, Filip 346, 353, 354, 355, 356, 358, 368, 369, 384, 422
Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft (TKZS) 55, 59, 62, 69, 71, 72, 77, 78, 80, 176
Lazaruvane 63, 101, 268, 269, 337, 339, 358, 361, 366, 429
Mahan, Karel 156, 161, 362
Marinov, Dimităr 60, 150, 168, 175
Miladinov (Dimităr und Konstrantin) 21, 134, 296

Museum 18, 119, 139, 148, 150, 151, 152, 153, 166, 167, 169, 172, 173, 179, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 225, 239, 308, 386, 435, 439
Neofit Rilski 150
Phonograph 168, 169, 210, 306, 308, 309, 340, 387
Rakovski, Georgi 133, 171
Rhodopengebirge 18, 50, 54, 64, 88, 210, 215, 227, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 287, 288, 289, 349, 366, 388, 391, 399, 400, 403, 420, 421, 422, 424
Rhythmus 47, 48, 93, 108, 112, 119, 120, 121, 124, 143, 151, 157, 158, 165, 166, 199, 200, 213, 218, 219, 220, 221, 223, 252, 264, 271, 272, 273, 274, 277, 293, 295, 303, 364, 365, 385, 407, 414, 439
Rožen 270, 380, 381, 388, 398, 399, 400, 401, 404, 416
Săbor (Volksfest) 54, 70, 86, 101, 103, 104, 209, 228, 270, 315, 336, 379, 381, 382, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 393, 395, 399, 401, 403, 404, 405, 407, 416
Sammelbände für Volkswissen (z.B. SbNU) 21, 132, 133, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 153, 155, 164, 165, 174, 266, 285, 298, 299, 322, 349
Šišmanov, Ivan 129, 132, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 152, 153, 164, 165, 352
Slavejkov, P.R. 133, 171
Spinnstubenlieder 49, 70, 84, 88, 112, 162, 262, 269, 271, 276, 288, 289, 334, 336, 337
Stoilov, Anton P. 155, 171, 296, 297, 329
Stoin, Vasil 118, 136, 149, 150, 151, 152, 157, 160, 161, 163, 166, 167, 168, 170, 171, 199, 205, 208, 220, 248, 266, 272, 285, 297, 298, 320, 351, 352, 362
Study Group of Folk Music Systematization am International Folk Music Council (IFMC) seit 1981 International Council for Traditional Music (ICTM) 213, 290, 291
Tafellieder 49, 112, 162, 264, 269, 280, 282, 289, 298
Transkription 134, 157, 159, 165, 166, 167, 218, 220, 225, 245, 311, 323, 340, 341
Vakarelski, Hristo 130, 167, 168, 190, 228, 286, 375
Weihnachten 61, 92, 178, 268, 281, 296, 297, 336, 381
Wiedergeburt (bulgarische) 101, 125, 131, 240, 250, 321, 396, 414

Abbildungsverzeichnis

Nr.	Abbildung	Quelle	S.
	Titelbild Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka) und Deniza Popova	Fotografiert von Johannes Sierig (10.08.2006)	
Abb. 1	Kulturtechnische Transformationsprozesse	Eigene Darstellung	16
Abb. 2	Wandkalender für 2003 von „Orkestăr Rodopi“	Fotografiert von DP (20.08.2005)	48
Abb. 3	Bevölkerungszahlen von Dobralăk	Eigene Darstellung	51
Abb. 4	Einwohnerzahl und Altersdurchschnitt (Stand: 2006)	Bürgermeisteramt von Dobralăk; Eigene Darstellung.	51
Abb. 5	Die vier Generationen: Anwohnerzahlen nach Geburtsjahr (Stand: 2006)	Bürgermeisteramt von Dobralăk; Eigene Darstellung	52
Abb. 6	Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka)	Fotografiert von DP (20.07.2004)	55
Abb. 7	Ivanka Dimitrova (1926-2004)	Fotografiert von DP (10.01.2004)	58
Abb. 8	Kostadin Todorov Gjogiev (Jovčev – der Schäfer)	Fotografiert von DP (09.08.2006)	59
Abb. 9	Penka Nikolova Čorbanova (Baba Pena)	Fotografiert von DP (25.12.2004)	61
Abb. 10	Die alte Dorfschule und die Kirche	Fotografiert von DP (12.08.2012)	65
Abb. 11	Der Brunnen, auf dem der Name Ibrahim Ibrahimovs eingemeißelt ist	Fotografiert von DP (2004)	68
Abb. 12	Die neue Schule von Dobralăk (inzwischen auch eine Ruine)	Foto gefunden und abfotografiert in der verwahrlosten „neuen“ Schule von Deniza Popova (Winter 2004).	71
Abb. 13	Die Fahne der Genossenschaft der LPG [TKZS] in Dobralăk	Fotografiert in der verwahrlosten „neuen“ Schule von Deniza Popova (Winter 2004).	72
Abb. 14	Dimităr Pavlov Kacarev (Gero) und seine Kuh	Abfotografiert von DP (14.07.2006)	78

Nr.	Abbildung	Quelle	S.
Abb. 15	Sir Vasil, ein Meister des alten Bauhandwerks (Trockenmauern und Fachwerk)	Fotografiert von DP (09.11.2004)	80
Abb. 16	Die Dobralăker „Laiengruppe für authentische Folklore“	Fotografiert von DP (17.07.2004)	86
Abb. 17	Marija Kostadinova Filipova (Baba Marijka) und Violeta Dimitrova Vasileva (Wetti) singen gemeinsam „aus dem Buch“	Fotografiert von DP (17.11.2004)	95
Abb. 18	Kostadin Todorov Gjogiev (Jovčev – der Schäfer) singt und spielt Flöte	Fotografiert von DP (09.08.2006)	96
Abb. 19	Kurban	Fotografiert von DP (16.07.2004)	99
Abb. 20	Pus (Karneval)	Fotografiert von DP (03.03.2010)	100
Abb. 21	Der Săbor am Tag des Heiligen Georg bei der Kapelle [Paraklis]	Fotografiert von DP (06.05.2004)	102
Abb. 22	Der Dorfsăbor: „Dobralăk singt und tanzt“	Fotografiert von DP (17.07.2004)	103
Abb. 23	Systematik der Taktarten von D. Hristov	Djidjev – 2005, S. 30f., Anhang 1-3b.	160
Abb. 24	Verlängerte Zählzeiten und kombinierte metrische Gruppen nach V. Stoin	Djidjev – 2005, S. 31f., Anhang 4 und 5.	162
Abb. 25	Neumen des ersten mit Melodie publizierten Volksliedes von 1857	Die erste bekannte Aufzeichnung eines Volksliedes mit Melodie wurde 1857 in der Sammlung „Bălgarska găsla“ von Spas Zafirov und Cani Želev publiziert. Ljondev – 1967, S. 168 und Močev & Dinev – 1964, S. 24.	165
Abb. 26	Todor Živkov, der sozialistische Staatschef	Fotografiert in der verwahrlosten „neuen“ Schule von Deniza Popova (Winter 2004).	182
Abb. 27	Metren und Taktmaße nach S. Džudžev	Djidjev – 2005, S. 35-37, Anhang 9.	201
Abb. 28	Fragebogen für Mitwirkende beim Folklorefestival [Săbor], 70er Jahre	Aus dem Musikfolkloristischen Archiv der BAN.	210

Nr.	Abbildung	Quelle	S.
Abb. 29	Karteikarte aus der Ortskartothek, K1	Aus dem Musikfolkloristischen Archiv der BAN.	216
Abb. 30	Feldforschungsheft aus dem Textarchiv, Textmappe Nr. 339	Aus dem Musikfolkloristischen Archiv der BAN.	217
Abb. 31	Beispiel für eine Transkription mit Varianten	Kaufman & Manolov – 1994, S. 559.	221
Abb. 32	Musikrichtungen in „Bălgarsko Muzikoznanie“	Eigene Darstellung	249
Abb. 33	Das Tanzlied „Eleno mome“	Džudžev – 1961, S. 422f.	272
Abb. 34	Das Lied „Na mene li si Ruso“	E. Stoin – 1981, S. 220.	274
Abb. 35	Vorherrschende pentatonische Skala in den Rhodopen	Kaufman – 1977, S. 64.	280
Abb. 36	Das Lied „De sa je čulo, vidjalo čornana zemlja bez voda“	E. Stoin – 1981, S. 225.	280
Abb. 37	Beispiel Heldengesang, Šopengebiet	Kaufman – 1977, S. 59.	281
Abb. 38 a-m	Beispiele für die Beschreibung und Notation von Ornamentik	Šopov – 2005, S. 6-21.	283
Abb. 39 a/b	Allgemeine und authentische Eigenschaften von Musik	Eigene Darstellung.	302
Abb. 40	Speichermedien in den verschiedenen Archivteilen	Eigene Darstellung.	307
Abb. 41	Archivalien in Zahlen	Eigene Darstellung.	309
Abb. 42	UHER 4000 REPORT-L	Fotografiert von DP im Phonoarchiv des Musikfolkloristischen Archivs (2005)	311
Abb. 43	Inventarbücher und Signaturen	Abschrift aus dem Inventarbuch des zum Musikfolkloristischen Archiv gehörenden Textarchivs	315
Abb. 44	Asen Atanasov bei der Arbeit mit Zettelkästen im Kamin-zimmer des Musikinstituts	Fotografiert von DP (2005)	321
Abb. 45	Multimediale Datenbank, List of Folk Music Areas in Bulgaria	http://musicart.imbm.bas.bg/oblast.asp	327
Abb. 46	Multimediale Datenbank, Search	http://musicart.imbm.bas.bg/izbor.asp	329
Abb. 47	Multimediale Datenbank, Kategorien zur Thematik	http://musicart.imbm.bas.bg/izbor.asp	332

Nr.	Abbildung	Quelle	S.
Abb. 48	Multimediale Datenbank, Artbezeichnungen und Anzahl von Liedern	http://musicart.imbm.bas.bg/izbor.asp	334
Abb. 49	Multimediale Datenbank, Kategorien zur Funktion	http://musicart.imbm.bas.bg/izbor.asp	337
Abb. 50	Multimediale Datenbank, Beispiel Lied „Dojčo šileta paseše“	http://musicart.imbm.bas.bg/en/karton.asp?zapisID=10940	343
Abb. 51	Koledari [Weihnachtsboten] aus Jambol beim Festival in Rožen	Fotografiert von DP (12.08.2006)	382
Abb. 52	Informationen über die Săbori in Koprivštica	Eigene Darstellung	394
Abb. 53	Dudelsackwettspiel in Gela	Fotografiert von DP (07.08.2004)	407
Abb. 54	Veselin Aleksandrov Mitev (Wesko) beim Spielen mit Freunden im Friedrichshain (Berlin)	Fotografiert von DP (10.04.2009)	419

Literatur

Abraham, Otto & Hornbostel, Erich M.: Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien, in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11, Heft 1, 1909-1910, S. 1-25.

Adler, Guido: Methode der Musikgeschichte (1919), Farnborough/Hants 1971.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt a.M. 1973.

Adorno, Theodor W.: Wörter aus der Fremde, in: Tiedemann, Rolf (Hrsg.), Gesammelte Schriften Bd. 2 (Noten zur Literatur) Frankfurt a.M. 1974, S. 216-232.

Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik (1949), Frankfurt a.M. 1991.

Amrein, Ursula (Hrsg.): Das Authentische. Referenzen und Repräsentationen, Zürich 2009.

Archiv für slawische Philologie IX., Bd. 2, S. 177-281.

Assmann, Aleida: Zeit und Tradition, Böhlau/Köln 1999.

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, München 1997.

Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis, München 2000.

Atanassov, Vergilij: Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton, München/Salzburg 1983.

Baecker, Dirk: Wozu Kultur, Berlin 2003.

Bartók, Béla: Das ungarische Volkslied, Berlin/Leipzig 1925.

Bartók, Béla: Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge, Leipzig 1972.

Bartók, Béla: Vom Einfluss der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik (1920), in: Ders., Musiksprachen – 1972, S. 155-163.

Bartók, Bela: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder, Berlin 1931.

Bartók, Béla: Warum und wie sollen wir Volksmusik sammeln? (1936), in: Ders., Musiksprachen – 1972, S. 43-70.

Bartók, Bela: Volksmusikforschung und Nationalismus (1937), in: Ders., Musiksprachen – 1972, S. 117-123.

Bartók, Béla: Der sogenannte bulgarische Rhythmus (Vortrag in ungarischer Sprache, Budapest, 6.4.1938, erschienen in „Énekszó, 1938, V. Jg., Nr. 6, 30., 15.5.1938, Deutsch Übersetzung Jörg Buschmann), in: Ders., Musiksprachen – 1972, S. 94-105.

Bartók, Béla: Rassenreinheit in der Musik (1942), in: Ders., Musiksprachen – 1972, S. 124-127.

Baudrillard, Jean: Agonie des Realen, Berlin 1978.

Baudrillard, Jean: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982.

Baumann, Max Peter: Listening as an Emic/Etic Process in Context of Observation and Inquiry, in: The World of Music, Bd. 35(1), Berlin 1993, S. 34-62.

Baumann, Max Peter: Musik im interkulturellen Kontext, Nordhausen 2006.

Bielawski, Ludwik: Formale Aspekte der Ordnungsmethoden bei Volksliedweisen, in: Stockmann & Steszewski – 1972, S. 31-40.

Blaukopf, Kurt: Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie, Kassel 1982.

Bohlman, Philip Vilas: World music. A very short introduction, Oxford 2002.

Bonnett, Michael: Authenticity and education, in: Journal of Philosophy of Education, 1978, Bd. 12.

Botušarov, Ljuben: Stojan Džudžev, in: Finscher L. (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Bd. 5, Kassel 2001, Sp. 1806f.

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic: On the Cunning of Imperialist Reason, in: Theory. Culture and Society, 1999, Bd. 16, S. 41-58.

Brandl, Rudolf M.: Über das Phänomen Bordun (drone), in: Studien zur Volksmusik Südost-Europas, Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 4, Hamburg 1975, S. 90-121.

Brandl, Rudolf M.: Die bulgarische Schwebungsdiaphonie und ihre balkanischen Parallelen im Lichte neuer psychoakustischer Erkenntnisse, in: Kulturelle Traditionen in Bulgarien, Göttingen 1989, S. 151-168.

Brandl, Rudolf M.: Die Schwebungsdiaphonie im Epiros und verwandte Stile im Lichte der Psychoakustik, in: Schumacher, Rüdiger (Hrsg.), Von der Vielfalt musikalischer Kultur. Festschrift für Josef Kuckertz [Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Nr. 12], Anif/Salzburg 1992, S. 43-80.

Brandl, Rudolf M.: Die „Yiftoi“ und die Musik in Griechenland – Rolle und Funktion, in: Baumann, Max Peter (Hrsg.): Language and Literature of the Roma and Sinti, Intercultural Music Studies, Bd. 11, Berlin 2000, S. 195-224.

Braschowanoff [Brašovanov], Stojan: Über die Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volksliedes (Dissertation), Leipzig 1923.

Braschowanoff [Brašovanov], Stojan: Das bulgarische Volkslied als Brauchtum und Kunst, in: Jahrbuch des Auslandsamtes der deutschen Dozentenschaft, Leipzig 1942.

Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 2, Leipzig 1929.

Buchanan, Donna A.: The Bulgarian Folk Orchestra: Cultural Performance, Symbol and the Construction of National Identity in Socialist Bulgaria (Diss, University of Texas, Austin 1991.

Buchanan, Donna A.: Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The Politics of Music Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras, in: Ethnomusicology Vol. 39, No. 3, 1995, S. 381-416.

Buchanan, Donna A.: Recording Reviews. Review Essay. Bulgaria´s Magical Mystère Tour: Postmodernism, World Music Marketing, and Political Chhange in Eastern Europe, in: Ethnomusicology, Vol. 41, No.1, 1997, S. 131-157.

Buchanan, Donna A.: Bulgaria, in: Sadie, Stanley (Hrsg.) The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 4, London/New York 2001, S. 570-583.

Buchanan, Donna A.: Performing Democracy. Bulgarian music and musicians in transition, Chicago 2006.

Buhr, Manfred & Kosing, Alfred: Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie (1966), Berlin 1984.

Charmé, Stuart Zane: Authenticity, multicultralism an the Jewish question, in: Journal of the British Society for Phenomenology, 1994, Bd. 25, Nr. 2, S. 183-188.

Christensen, Dieter & Simon, Artur: Musikethnologie, in: Finscher L. (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 6, Kassel 1997, Sp. 1259-1291.

Clifford, James & Marcus, George E.: Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley/Los Angeles 1986.

Dahlhaus, Carl: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in: Arlt, Wulf u.a. (Hrsg.), Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Bern und München 1973, S. 840-893.

Dahlhaus, Carl: Musiksoziologische Reflexionen, in: Dahlhaus, Carl & la Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10, Wiesbaden 1982, S. 109-124.

Dahlhaus, Carl: Was heißt „Geschichte der Musiktheorie"? in: Zaminer, Frieder (Hrsg.) Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk, Darmstadt 1985 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), S. 8-39.

Danuser, Hermann: Gattungen, in: Finscher, L. (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 3, Sp. 1042-1069, Kassel 1995.

Danuser, Hermann: Musikalische Lyrik. Perspektiven einer transnationalen Gattungshistoriographie, in: Schmidt Dörte (Hrsg.), Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext, Schliengen 2005, S. 275-286.

Djidjev, Todor: Die bulgarische Volksmusik, Sofia 2005.

Döpmann, Hans-Dieter: Kirche in Bulgarien von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 2006.

Dshidshev, Todor: Die Asymmetrie der Metrorhythmik der bulgarischen Volkslieder, in: Elschek – 1990, S. 121-131.

Duerr, Hans Peter (Hrsg.), Authentizität und Betrug in der Ethnographie, Frankfurt a.M. 1987.

Dutton, Denis (Hrsg.): The Forgers´s Art. Forgery and the Philosophy of Art, Berkeley 1983.

Dutton, Denis: Authenticity in Art, in: Levinson Jerrold (Hrsg.), The Oxford Handbook of Aesthetics, Oxford 2005 , S. 258-274.

Džudžev, Stojan: Rythme et mesure dans la musique popélaire bulgare. Thèse pour le doctorat d´Université présantée à la Faculté des lettres de l´Université de Paris, Paris Champion 1931.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 1996.

Ellenberger, Henry F.: Die Entdeckung des Unbewußten, 2 Bände, Bern 1973.

Elschek, Oscár & Stockmann, Doris: Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen, Bratislava 1969.

Elschek, Oscár (Hrsg.): Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen, Bratislava 1990.

Elschek, Osár: Zeitliche und räumliche Prinzipien der Musikgestaltung, in: Elschek – 1990, S. 21-30.

Elschek, Oskar & Schneider, Albrecht (Hrsg.): Klanganalyse /Sound analysis, in: Systematische Musikwissenschaft II, 1994.

Elschek, Oskár: Musiktheoretische Paradigmenbildung und ihre disziplinären Konsequenzen in der Musikforschung, in: Systematische Musikwissenschaft III/1 1995, Musiktheorie und Psychoakustik, Bratislava 1995, S. 87- 124.

Elscheková, Alicia: Methods of Classifying Folk Tunes, in: Journal for the International Folk Musikc Council XVIII, Cambridge 1966, S. 56-57.

Elscheková, Alica: Motiv-, Zeilen- und Strophenform – Begriffsklärung, Analyse und Klassifikation, in: Stockmann & Steszewski – 1972, S. 131-170.

Elschekova, Alica: Die Beziehung zwischen Musik, Theorie und Analysesystem (Ein Beitrag zur Prolbematik der Ethnomusiktheorie, in: Systematische Musikwissenschaft III/1 1995. Musiktheorie und Psychoakustik, Bratislava 1995, S. 155-171

Eminov, Ali: Turkish and other Muslim Minorities in Bulgaria, London 1997.

Ernst, Wolfgang: M.edium F.oucault, Weimar 2000.

Ernst, Wolfgang: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung, Berlin 2002.

Ernst, Wolfgang: Im Namen von Geschichte. Sammeln – Speichern – Er/zählen, München 2003.

Ernst, Wolfgang: Kunst des Archivs, Berlin 2005, S. 29-41: http://www.medientheorien.huberlin.de/theorien/elements/publikationen_ernst/Ernst___Kunst_des_Archivs.pdf

Etzioni, Amitai: Basic human needs, alienation and inauthenticy, in: American Sociological Review, 33/1968, Nr. 6, S. 870-885.

Etzioni, Amitai: The Active Society. A Theory of Social and Political Processes, London, New York 1968.

Feld, Steven: Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression, Philadelphia 1982.

Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume; Zweite, neubearbeitete Ausgabe (MGG II), Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar, Sachteil (9 Bände + Register) 1994-1999, Personenteil (12 Bände + Register) 1999ff.

Fischer, Eberhard & Noa, Zanolli: Das Problem der Kulturdarstellung. Vorschläge zur Methode der Ethnographie, in: Sociologicus, Bd. 18, Berlin 1969, S. 2-19.

Födermayr, Franz: Spezielle Rhythmusgestaltung in der österreichischen Volksmusik, in: Elschek (Hrsg.) Rhythmik und Metrik in traditionellen Musikkulturen. Musicologica Slovaca, Bratislava 1990, S. 223-238.

Foerster, Heinz von & Pörksen, Bernhard: Wahrheit ist die Erfindung eines Lügners. Gespräche für Skeptiker, Heidelberg 2003.

Forsyth, Martha: Listen, Daughter, and Remember Well ..., Sofia 1996.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M. 1997.

Frey, H.-P. & Haußer, K. (Hrsg.): Der Mensch als soziales Wesen (Bd. 7): Identität. Entwicklungen psychologischer und soziologischer Forschung, Stuttgart 1987.

Geertz, Clifford: The Interpretation of Cultures, New York 1973.

Geertz, Clifford: Local Knowledge, New York 1983.

Geier, Wolfgang: Bulgarien zwischen West und Ost vom 7. bis 20. Jahrhundert. Sozial- und kulturhistorisch bedeutsame Epochen, Ereignisse und Gestalten, Wiesbaden 2001.

Gentscheff, Welisar: Die Mozart-Rezeption in Bulgarien, in: Loos, Helmut & Möller, Eberhard (Hrsg.), Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 1, Chemnitz 1997, S. 153-158.

Gericke, Mirjam: Musikalische Feiergestaltung im Nationalsozialismus (Magisterarbeit), April 2002, Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin.

Giddens, Anthony: The Consequences of Modernity, Sanford 1990.

Gjuzelev, Vasil T.: Bulgarien zwischen Orient und Okzident. Die Grundlagen seiner geistigen Kultur vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. Wien u. a. O. 1993.

Goethe, Johann Wolfgang: Serbische Lieder, in: Richter, Karl u.a. (Hrsg.): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Die Jahre 1820-1826, Bd. 13.1, München 1992, S. 408-418.

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München & Zürich 2003.

Golczewski, Frank & Pickhan, Gertrud: Russischer Nationalismus. Die russische Idee im 19. und 20. Jahrhundert. Darstellung und Texte, Göttingen 1998.

Golomb, Jakob: In Search of Authenticity. From Kierkegaard to Camus, London & New York 1995.

Goodman, Nelson: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols, London 1969.

Grothusen, Klaus-Detlef: Bulgarien. Südosteuropa-Handbuch, Band VI, Göttingen 1990.

Gutsche, Karsten M.: Urheberrecht und Volksmusik: Die volksmusikalische Bearbeitung und ihre Rechtswahrnehmung durch die GEMA, Berlin 1996.

Härtel, Hans-Joachim & Schönfeld, Roland: Bulgarien. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Regensburg 1998.

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis (1950), Frankfurt a.M. 1985.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit (1927),Tübingen 1986.

Heppner, Harald & Preslenova, Rumjana: Die Bulgaren und Europa, Wien 1999.

Herder, Johann Gottfried: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (Erster Theil 1784 und Zweiter Theil 1785), in: Suphan, Bernhard (Hrsg.): Sämtliche Werke / Johann Gottfried Herder, Bd. 13, Berlin 1887.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 1, Basel 1971;

Hood, Mantle: The ethnomusicologist, Kent, Ohio 1982.

Hornbostel, Erich M. von: Das Berliner Phonogrammarchiv, in: Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft, Bd. 1, 1933, S. 40-45.

Hösch, Edgar: Geschichte der Balkanländer. Von der Frühzeit bis zur Gegenwart, München 1995.

Ivanova, Radost: Traditional Bulgarian Wedding, Sofia 1987.

Kachulev Ivan: Bulgarian Folk Musical Instruments, Pittsburgh 1978.

Kaden, Christian: Musiksoziologie, Berlin 1984.

Kaden, Christian: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß, Kassel 1993.

Kaden, Christian: Hornbostels akustische Kriterien für Kulturzusammenhänge, in: Klotz – 1998, S. 89-95.

Kaden, Christian & Mackensen, Karsten (Hrsg.): Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie, Kassel 2006.

Kant, Immanuel: Sämtliche Werke, Bd. 7, Leipzig 1873.

Kant, Immanuel: Sämgtlich Werke, Bd. 12, Frankfurt a.M. 1996.

Karadžić, Vuk St.: Dodatak k Sankt-Peterburgskim rječnicima sviju jezika i narečija s osobitim ogledima bugarskog jezika, St. Petersburg 1822.

Karbusický, Vladimir, Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik – Gesellschaft“, Wiesbaden 1975.

Karbusicky, Vladimir: Systematische Musikwissenschaft, München 1979.

Kaspar, Walter (Hrsg.) begr. von Buchberger, Michael: Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, Freiburg 1993, Sp. 1286-1289.

Katzarova-Kukudova [Kacarova], Rajna & Djenev, Kiril, Bulgarian Folk Dances, Michigan 1976.

Kaufman, Nikolai: Bulgarische Volksmusik, Sofia 1977.

Keller, Katrin: Der Star und seine Nutzer. Starkult und Identität in der Mediengesellschaft, Bielefeld 2008.

Kisjov, Aposol: Vorwort auf dem Umschlag der Schallplatte Rožen pee ´87, BHA 12267, Balkanton.

Kivy, Peter: On the Concept of the „Historically Authentic“ Performance, in: Ders. (Hrsg.): The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music, Cambridge 1993, S. 117-133.

Kivy, Peter: Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance, Ithaca & London 1995.

Klotz, Sebastian (Hrsg.): Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns. Erich M. von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler, Berlin Milow 1998.

Klotz, Sebastian: Hornbostels Nadelkurzven, in: Klotz – 1998, S. 191-209.

Klotz, Sebastian: „Musikforschung als Kulturvergleich. 1911: Erich von Hornbostel entwickelt akustische Kriterien für die kulturelle Zuordnung“, in: Alexander Honold und Klaus R. Scherpe (Hrsg.), Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit, Stuttgart / Weimar 2004, S. 407-414.

Kluge, Reiner: Faktorenanalytische Typenbestimmung an Volksliedmelodien, Leipzig 1974, Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Bd. 6.

Kluge, Reiner: Quantitative Methoden. Varianzkomponentendiagramme. Eine heuristische Methode zur quantitativen Analyse musikalischen Urteilsverhaltens, in: Kaden & Mackensen – 2006, S. 298-320.

Klusen, Ernst: „Volk“ und „volkstümlich“ – zwei Reizworte in der musikethnologischen und musikpädagogischen Diskussion, in: Unser Weg. Pädagogische Zeitschrift, Graz 1982, S. 14-22.

Knaller, Susanne & Müller, Harro (Hrsg.): Authentizität. Diskussionen eines ästhetischen Begriffs. Paderborn 2006.

Knaus, Gerald: Bulgarien, München 1997.

Kodály, Zoltán (Hrsg.): Methods of Classification and Lexicographical Arrangements of tunes in Folk Music Collections, in: Studia Musicologica Academiae Scientiarium Hungaricae VII, Journal of the International Folk Music Council, Cambridge 1965, S. 213-355

Koev, Ivan & Vakarelski, Hristo: Zehn Jahre bulgarische Ethnographie. Bibliographie der bulgarischen Ethnographie für die Jahre 1943-1952, München/Prag 1959.

Kohlberg, Lawrence: Essays on Moral Development, Bd. 1, San Francisco 1983.

Koller, Oswald: Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie, in: Jahrbuch Peters VII, Leipzig 1900.

Koller, Oswald: Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie (1901), in: Behne, Klaus-Ernst & Kleinen, Günter & la Motte-Haber, Helga de (Hrsg.): Jahrbuch Musikpsychologie, 1992, Bd. 9, Wilhelmshaven 1993, S. 55-64.

Konstantinov, Wenzeslav: Der Kampf zwischen den Toten. Orthodoxe und islamische Religion im kommunistischen Bulgarien, in: Pattillo-Hess – 1993, S. 116-126. Siehe auch: http://liternet.bg/publish3/vkonstantinov/kampf.htm.

Krappmann, Lothar: Soziologische Dimension der Identität, Stuttgart 1993

Kreuziger-Herr, Annette: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln / Weimar / Wien, 2003.

La Motte-Haber, Helga de & Neuhoff, Hans (Hrsg.): Musiksoziologie. Handbuch der systematischen Musikwissenschaft, Bd. 4, Laaber 2005.

Le Huray, Peter: Authenticity in Performance. Eighteenth-Century Case Studies, Cambridge 1990.

Lenin, Wladimir I.: Über die Religion. Eine Auswahl, Berlin 1986.

Leppard, Raymond: Authenticity in Music, London 1988.

Levison, Jerrold: Authentic Performance and Performance Means, in: Ders. (Hrsg.): Music, Art and Meaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics, Ithaca & London 1990, S. 394-408.

Lévi-Strauss, Caude: Anthropologie structurale, Paris 1958.

Levy, Paul: Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin 1911.

Lomax, Alan. Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music. Handbook accompanied by 7 audio cassettes. The University of California Extension Media

Center. Berkeley 1976: Lloyd Nr. 1: Columba World Library, Vol. XVII: Bulgaria, rec and ed. by A.L. Lloyd: Columbia Masterworks KL 5378.

Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M. 1987.

Luhmann, Niklas: Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990.

Luhmann, Niklas: Universität als Milieu, Bielefeld 1992.

Luhmann, Niklas: Probleme der Forschung in der Soziologie, in: Luhmann – 1992a, S. 69-73.

Luhmann, Niklas: Kommunikation mit Zettelkästen: Ein Erfahrungsbericht, in: Luhmann – 1992b, S. 53-61.

Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung 5 – Konstruktivistische Perspektiven, Opladen 1993.

Luhmann, Niklas: Partizipation und Legitimation: Die Idee und die Erfahrungen, in: Ders.: Soziologische Aufklärung 4 – Beiträge zur funktionalen Differenzierung der Gesellschaft, 2. Auflage, Opladen 1994, S. 152-161.

Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1999.

Mackensen, Karsten: Simplizität. Genese und Wandel einer musikästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts, Kassel 2000.

Marcuse, Herbert: Repressive Toleranz, in Ders., Schriften, Bd. 8, Frankfurt a.M. 1984.

Marx, Wolfgang, Klassifikation und Gattungsbegriff in der Musikwissenschaft, Hildesheim 2004.

Maturana, Humberto R.: Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit, in: Ausgewählte Arbeiten zur biologischen Epistemologie, Braunschweig 1982.

Maturana, Humberto R. & Varela, Francisco J.: Der Baum der Erkenntnis - Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens, Bern und München 1987.

Mead, George H.: Geist, Identität und Gesellschaft (1934), Frankfurt a.M. 1968.

Merriam, Alan: The Anthropology of Mysic, Evanson 1964.

Messner, Gerhad Florian: Die Schwebungsdiafonie in Bistriza. Untersuchungen der mehrstimmigen Liedformen eines mittelwestbulgarischen Dorfes, Tutzing 1980.

Neander, Irene: Der Panslawismus, Stuttgart 1958.

Nettl, Bruno: The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts, Urbana 1983.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft (1886), in: Colli, Giogio & Montinari, Mazzino (Hrsg.), Sämtliche Werke / Friedrich Nietzsche, München / Berlin 1980.

Noetzel, Thomas: Authentizität als politisches Problem. Ein Beitrag zur Theoriegeschichte der Legatimation politischer Ordnung, Berlin 1999.

Oberndörfer, Dieter: Der Wahn des Nationalen, Freiburg 1993.

Obreschkoff, Christo: Das bulgarische Volkslied, Berlin/Leipzig 1937.

Orvell, Miles: The Real Thing. Imitation and Authenticity in American Culture, 1860-1940, London 1992.

Paddison, Max: Authenticity and Failure in Adorno´s Aestehtics of Music, in: Huhn, Tom (Hrsg.): The Cambridge Companion to Adorno, Cambridge 2004, S. 198-221.

Parsons, Talcott: Beiträge zur soziologischen Theorie, Neuwied 1964.

Pattillo-Hess, John & Smole, Mario R. (Hrsg,), Masse, Macht & Religion, Wien 1993.

Petrow, Wsewolod: Art Nouveau in Russland. Die Künstlervereinigung „Welt der Kunst" um Sergej Djagilew. Malerei, Graphik, Bühnenbildentwürfe, London 1997.

Peycheva, Lozanka & Dimov, Ventsislav [Pejčeva, Lozanka & Dimov, Vencislav]: Zurnadžijskata tradicija v jugozapadna Bălgarija. Praktika na romskite muzikanti / The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria. Pomany Musicans in Practice, Sofia 2002.

Pfohlmann, Oliver: Ideologische Literaturkritik, http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Eh02.

Pinch, Trevor & Trocco, Frank, Analog days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer, Harvard 2002.

Popova, Deniza: Bulgarien ErHören. Ein Folklorefestival (Sabor) für Volksmusik – Koprivshtica 2005, vom 15.12.2005, http://www.musikwerkstatt-rzeszut.de/index.php/mwr/artikel/bulgarien_erhoeren/.

Popova, Deniza: Panco Vladigerov in Berlin, in: Endler, Dietmar (Hrsg.), Deutsch-bulgarische Begegnungen in Kunst und Literatur während des 19. und 20. Jahrhunderts, München 2006, S. 84-98.

Popova, Deniza: Die Sammlung bulgarischer Musik im Berliner Phonogramm-Archiv, in: Gesemann, Wolfgang & Ivanova-Kiefer, Rumjana & Zlatanova, Rumjana (Hrsg.): Bulgarien Jahrbuch 2007, München 2007, S. 82-116.

Popova, Deniza: Der Beitritt bulgarischer Dudelsäcke in die EU, in: Peter Wicke (Hrsg.) PopScriptum „Instrumentalisierung – Medien und ihre Musik" 2008, http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst09/pst09_popova.htm.

Popova, Deniza: „Volksmusik in der Großstadt" Eine Diskussionsveranstaltung mit dem Ensemble für authentische russische Folklore Polýnushka, in: Musik in urbanen Kulturen, Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/UNESCO), Bd. XVII und XIX, Münster 2010, S. 69-88.

Popper, Karl: Auf der Suche nach einer besseren Welt, München 1984.

Proutskova, Polina: Data infrastructure for ethnomusicological archives – current situation and future perspectives. Journal of International Society of Sound- and Audiovisual Archives, 2008, Bd. 31, S. 45-54.

Proutskova, Polina: Computational Ethnomusicology and Music Information Research for Audio Recordings of Non-Western Musical Cultures (Dissertation in Arbeit).

Radnóti, Sándor: Originalität / Authentizität bei Winkelmann, in: Knaller & Müller – 2006, S. 209-231.

Resse-Schäfer, Walter (Hrsg.): Identität und Interesse – Der Diskurs der Identitätsforschung, Opladen 1999.

Rice, Timothy: Polyphony in Bulgarian Folk Music, Ph.D. diss. University of Washington, Seattle 1977.

Rice, Timothy: Understanding Three-part Singing in Bulgaria: The Interplay of Concept and Experience, in: Selected Reports in Ethnomusicology, Bd. 7, S. 43-57, 1988.

Rice, Timothy: May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music, Chicago 1994.

Rice, Timothy: The Dialectic of Economics and Aesthetics in Bulgarian Music, in Mark Slobin (Hrsg.) Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe, Durham 1996, S. 176-199.

Rice, Timothy: Time, Place, and Metaphor in Musical Ethnography and Experience, in: Ethnomusicology 47 (2), 2003, S. 151-179.

Rice, Timothy: Music in Bulgaria. Experiencing Music, Expressing Culture. New York. Oxford University Press. 2004.

Röhling, Horst: Die Anfänge des Verlags Christo G. Danov und die bulgarische Wiedergeburt, in: Turczynski, Emanuel (Hrsg.): Von der Pruth-Ebene bis zum Gipfel des Ida, München 1989, S. 75-91.

Röhling, Horst: Publikationsformen als verbindendes Element buch- und einelwissenschaftlicher Forschung an slavischen Beispielen, Frankfurt a.M. 1992.

Romansky, Ljubomir: Die einfachen Koledo-Refrains der bulgarischen Weihnachtslieder. Promotion an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Sofia 1942.

Römer, Stefan: Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung, Köln 2001.

Rössler, Martin: Die deutschsprachige Ethnologie bis ca. 1960: Ein historischer Abriss, in: Kölner Arbeitspapiere zur Ethnologie, Nr. 1, Köln 2007, http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2007/1998/pdf/kae0001.pdf.

Rudolf, Hans Ulrich & Oswalt, Vadim (Hrsg.): Taschen Atlas Weltgeschichte. Europa und die Welt, Gotha 2003.

Sadie Stanley & Tyrrell, John (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, 29 Bände, London/New York 2001.

Saharieva, Svetlana: Terminologische Fragen zur strukturellen Analyse im Volkslied, in: Probleme der Volksmusikforschung. Bericht über die 10. Arbeitstagung der „Study Group for Analysis and Systematization of Folkmusik“ im „International Council for Traditional Music, 1990.

Šanidze, Akaki: Gruzinskij monastâir v bolgarii i ego tipik. gruzinskaja redakcija tipika [Das georgische Kloster in Bulgarien und sein Typikon. Georgische Redaktion des Typikons], Tbilisi, 1971.

Sartre, Jean-Paul: Réflexion sur la question juive, Paris 1954.

Schellin, Dietmar: Denkmäler und schnellere Medien – Authentizität im Medienzeitalter, in: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz (Hrsg.): Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert – Denkmalschutz und Denkmalpfege in Deutschland, Bd. 21, Berlin 1999, S. 42-47.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen (1795), Stuttgart 1965.

Schlich, Jutta: Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte, Tübingen 2002.

Schmidt, P. Wilhelm & Koppers, P. Wilhelm: Völker und Kulturen. Bd. I. Gesellschaft und Wirtschaft der Völker. Regensburg 1924.

Schmidt, Siegfried J.: Geschichten & Diskurse. Abschied vom Konstruktivismus, Reinbek bei Hamburg 2003.

Schrade, Detlev: Gestaltungs- und Anwendungskriterien mehrdimensional strukturierter Organisationssysteme, Freiburg/Schweiz 1980.

Schüller, Dieter: Jenseits von Petabyte – zum weltweiten Speicherbedarf für Audio- und Videoträger, in: 18. Tonmeistertagung Kalsruhe 1994, München 1995.

Schüller, Dieter: Materialien und Reflexionen, in: Das Audiovisuelle Archiv, Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs, Heft 27/28 (1990/91), S. 17-34.

Schüller, Dieter: Von der Bewahrung des Trägers zur Bewahrung des Inhalts. Paradigmenwechsel bei der Archivierung von Ton- und Videoträgern, in: Medium 4 (1994), 24. Jahrg., S. 28-32.

Schwöbel, Christoph: Wahrhaftigkeit/Authentizität, in: Betz, Hans Dieter (Hrsg.), Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, Bd. 8, Sp. 1242-1245, Tübingen 2005.

Seeger, Anthony: Why Suyá sing? A musical anthropology of an Amazonian people, Cambridge 1987.

Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt a.M. 2002.

Shannon, Claude Elwood & Weaver, Warren: Mathematische Grundlagen der Informationstheorie, München u.a. 1976.

Silverman, Carol: Bulgarian Lore and American Folkloristics: The Case of Contemprary Bulgarian Folk Music, in: Kolar, Walter W: Culture an History of the Bulgarian People: Their Bulgarian and American Prallels, Pittsburgh 1982, S. 65-78.

Silverman, Carol: The Politics of folklore in Bulgaria, in Anthropological Quarterly 56 (2), 1983, S. 55-61.

Silverman, Carol: Reconstructing Folklore. Media and Cultural Policy in Eastern Europe, in: Communication 11 (2), 1989, S. 141-160.

Silverman, Carol: Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia, in: Slobin, Mark (Hrsg.) Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe, Durham 1996, S. 231-253.

Siuts, Hinrich: Die Bedeutung Herders für die Volkskunde, in: Andraschke, Peter u.a. (Hrsg.), Ideen und Ideale: Johann Gottfried Herder in Ost und West, Rombach 2002, S. 229-241.

Spassov, Vasil: Volksmusikinstrumente und Tänze der Bulgaren, Wien 1931.

Stauth, Georg: Authentizität und kulturelle Globalisierung. Paradoxien kulturübergreifender Gesellschaft, Bielefeld 1999.

Stockmann Doris & Steszewski, Jan: Analyse und Klassifikation von Volksmelodien. Bericht der 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematisation beim Internationalen Folk Music Concil, 1967 in Radziejowice, Kraków 1972.

Stockmann Doris: Zur Arbeit der Study group of folk music systematization des IFMC, in: Stockmann & Steszewski – 1972, S. 9-30.

Taylor, Charles: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung, Frankfurt a.M. 1997.

Todorova, Maria: Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil, Darmstadt 1999.

Tončeva, Elena: Das Polyeleos-Gesangwerk Johannes Kukuzeles, in: Mitteilungen des Bulgarischen Forschungsinstituts in Österreich Nr. 2/IV/1984, Wien 1984.

Tschilingirov, Assen: Bulgarien vom Altertum bis 1878, Leipzig 1986.

Turner, Ralph H.: Is there a quest for identity?, in: The Sociological Quarterly. Journal of the Midwest Sociological Sosiety, 1975/16, Nr. 2, S. 148-162.

Turner, Ralph H.: The real self: from institution to impulse, in: American Journal of Sociology, 1976/81, Nr. 5, S. 989-1017.

Weber, Max: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921), Tübingen 1972.

Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der Verstehenden Soziologie (1922), Tübingen 1990.

Wenninger, Regina: Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs, Würzburg 2009.

Wetzel, Klaus M.: Autonomie und Authentizität. Untersuchungen zur Konstitution und Konfiguration von Subjektivität, Frankfurt a.M. 1985.

Wicke, Peter: Jazz, Rock und Popmusik, in: D. Stockmann (Hg.), Volks- und Popularmusik in Europa, (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 12), Laaber 1992, S. 445-477. Siehe auch: http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/pop20jh.htm.

Wicke, Peter & Kai-Erik Ziegenrücker & Wieland Ziegenrücker: Handbuch der populären Musik. Rock, Pop, Jazz, Word Musik, Mainz 1997.

Winkelmann, Johann J.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst (1755), Stuttgart 1969.

Wiora, Walter: Der Untergang des Volksliedes und sein zweites Dasein, in: Musikalische Zeitfragen, Bd. 7, Kassel und Basel 1959, S. 9-25.

Wiora, Walter: Zur Methode der vergleichenden Melodieforschung, in: Elschek & Stockmann – 1969, S. 31-46.

Wiora, Walter: Gattungen des Volksliedes und Gattungen der Musik, in: Baumann, Peter & Brandl, Rudolf Maria & Reinhard, Kurt (Hrsg.): Festschrift Felix Hoerburger, Regensburg 1977, S.37-44.

Zaminer, Frieder: Tradition in der abendländischen Musiktheorie, in: Ders. (Hrsg.) Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk, Darmstadt 1985 (Geschichte der Musiktheorie, Bd. 1), S.119-130.

Zankov, Stefan: Die Verwaltung der bulgarischen orthodoxen Kirche, Halle 1920.

Bulgarische Literatur

Abrašev, Božidar: Obrabotkata i orkestracijata na bălgraskata narodna muzika [Bearbeitung und Orchestrierung der bulgarischen Volksmusik], Sofia 1990, Bd. 1, 1995, Bd. 2.

Andreev, Andrej: Prinosi kăm muzikalnata istorija na našite zemi [Errungenschaften zur Musikgeschichte unserer Länder], in: IIM, 1956, Bd. 2-3, S. 443-501.

Angelov, Bonju: Vesti za narodni igri i pesni v starobălgarskata knižnina [Aufkünfte über Volksspiele und -lieder in altbulgarischen Schriften], in: IIM, 1956, Bd. 2-3, S. 503-508.

Aretov, Nikolaj (Hrsg.): Da mislim drugoto - obrazi, stereotipi, krizi XVIII-XX vek [To Think the Other: Images, Stereotypes, Crisis, 18th - 20th Centuries], Sofia 2001, S. 25-34.

Arnaudov, Mihail: Folklor ot Elensko [Folklore aus Elensko], in: SbNU, Bd. 27, Sofia 1913.

Arnaudov, Mihail: Narodouka i narodna pesen v Germanija [Volkskunde und Volkslied in Deutschland], Sofia 1941.

Arnaudov, Mihail: Očerci po bălgarskija folklor [Aufzeichnungen zur bulgarischen Folklore], Bd. 1 und 2, Sofia 1996 (1934).

Atanasov, Asen: Obučenieto po zărkovno peene v Bălgarija ot osvobožděnieto do 20-te godini na XX vek [Die Ausbildung im Kirchengesang in Bulgarien von der Befreiung bis zu den 20er Jahren des 20. Jh-s], in: Muzikalni Horizonti, 2000, Nr. 10, S. 9-11.

Atanasov, Asen: Opit za reforma v čărkovnoto peene v načaloto na XX. vek: Bolgarskij rozpev i vizantijskata tradicija [Versuch einer Reform im Kirchengesang am Anfang des 20. Jahrhunderts: Bolgarski rozpev und die byzantinische Tradition], in: E. Tončeva (Hrsg.) – 2005, S. 53-57.

Atanasov, Asen: Liturgičnite pesnopenija v muzikalnofolklornija arhiv [The liturgical chants in the music folklore archives], in: BM 2005, Bd. 1, S. 186-236.

Atanasov, Asen: Muzikalnite răkopisi v Rilskija manastir [Die Musikhandschriften im Rila Kloster], in: BM 2007, Bd. 3-4, S. 203-209.

Atanasov, Vergilij: Sistematika na bălgarskite narodni muzikalni instrumenti [Systematik der bulgarischen Volkslinstrumente], Sofia 1977. (= Atanassov, Vergilij: Die bulgarischen Volksmusikinstrumente. Eine Systematik in Wort, Bild und Ton, München/ Salzburg 1983.)

Avramov, Dimităr: Dviženieto „Rodno izkustvo“ – estetika i perspektivi [Die Bewegung Rodno izkustvo – Ästhetik und Perspektiven], in: Ders.: Dialog meždu dve izkustva [Dialog zwischen zwei Künsten, Sofia 1993, S. 205-245.

Badev, Jordan: Milost kăm narodnata pesen [Die Gnade zum Volkslied], in: Zora, XXIV, Nr. 7166, vom 21. Mai 1943.

Bajburin, Albert K.: Ritual v tradicionnoj kulture: strukturno-semantičeskij analiz vostočnoslvjanskih obrjadov [Das Ritual in der traditionellen Kultur: strukturell-semantische Analyse der ostslawischen Bräuche], Sankt-Peterburg 1993.

Bajdanov, Georgi: Bălgaskata narodna pesen – misli, fakti i pozelanija [Das bulgarische Volkslied – Gedanken, Fakten und Wünsche], Stara Zagora 1901.

Bakalov, Georgi & Angelov, Petăr u.a.: Istorija na Bălgarija [Geschichte Bulgariens], Sofia 1993.

Balareva, Agapija: Bălgarskite muzikalni dejzi i problemăt za nacionalnija muzikalen stil [Die bulgarischen Musikschaffenden und das Problem des nationalen Musikstils], Sofia 1968.

Bălgarska enciklopedija [Enciklopedija „Bălgarija"], Sofia Bd. 1 – 1978, Bd. 2 – 1981, Bd. 3 – 1982, Bd. 4 – 1984, Bd. 5 – 1986, Bd. 6 – 1988, Bd. 7 – 1996.

Bălgarski dăržavni institucii 1879-1986. Enciklopedičen spravočnik, Sofia 1987.

BAN, Institut für bulgarische Sprache (Hrsg.): Bălgarski dialekten atlas [Bulgarischer Atlas der Dialekte], Sofia seit 1964, zahlreiche Bände.

BAN, Institut für Geschichte (Hrsg.): Iz istorijata na bălgarskata nauka, prosveta i kultura prez XIX i XX v. [Aus der Geschichte der bulgarischen Wissenschaft, Bildung und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert], in: Izvestija na instituta po istorija, 1986, Bd. 29.

Benovska, Milena: Praznik na kukerite i survakarite [Ein Fest der Kukeri und Survakari], in: BF 1977, Bd. 3, S. 63-66.

Biks, Rozalija [Rozaliya Bix]: Četeri ot desetiletijata na „Krakra" Nr. 21 [Vier der Jahrzehnte in der Straße „Krakra" Nr. 21], in: BM, 1999, Bd. 3, S. 10-18.

BKP [Bulgarische Kommunistische Partei]: Resolutionen und Beschlüsse, Sofia 1955, Bd. 4.

Bočkov, Plamen: Folkloristični aspekti na etnoložkoto znanije [Folkloristische Aspekte des ethnologischen Wissen], in: BF 1998, Bd. 1-2, S. 141-150.

Bogdanova, Liljana u.a. (Hrsg.): Bălgarski narodni baladi i pesni s mitičeski i legendarni motivi [Bulgarische Volksballaden mit mythischen und legendären Motiven], SbNU, Bd. 60, Sofia 1994.

Bokova, Irena: Kulturna identičnost – obrazi na osăštestvjavane i ot različavane [Kulturelle Identität – Gestalten der Verwirklichung und Unterscheidung], in: BF 1998, Bd. 1-2, S. 4-21.

Botušarov, Ljuben: Văprosi na katalogizacijata na bălgarskija muzikalen folklor v arhiva na Instituta za muzikoznanie pri BAN [Fragen der Katalogisierung von bulgarischer Musikfolklore im Archiv des Instituts für Musikwissenschaft bei der BAN], Sofia 1973 (nicht veröffentlicht).

Botušarov, Ljuben: Muzikalna folkloristika i informacionni sistemi [Musikfolkloristik und Informationssysteme], in: BM 1979, Bd. 3, S. 18-28.

Botušarov, Ljuben: Po stăpkite na Vasil Stoin [Auf den Spuren von Vasil Stoin], in: BM 1981, Bd. 3, S. 41-45.

Botušarov, Ljuben: Srešta na poljusi [Treffen von Gegensätzen], in: Bălgarska muzika 1983, Nr. 9, S. 89-90.

Botušarov, Ljuben: Kăm definiraneto na muzikalnija folklor [Zum Definieren der Musikfolklore], in: Spisanie na bălgarskata Akademija na naukite [Journal of the Bulgarian academy of sciences], Sofia 1998, Bd. 5/6, S. 36-38.

Botušarov, Ljuben: Săborat "Pirin pee" kato model na să-săštestvuvane na različnite formi na narodnoto tvorčestvo na Pirinskija kraj [Das Festival „Pirin singt“ als Model des gleichzeitigen Existenz von verschiedenen Formen der Volkskunst in der Pirin Region], in: Narodno tvorčestvo na Pirinskija kraj, Blagoevgrad 1999.

Botušarov, Ljuben: Oralna kultura i akademizăm ili za ustnoto otgleždane na darbata i gradinata na znanijata [Orale Kultur und Akademismus oder über die mündliche Erziehung der Begabung und den Garten des Wissens], in: BM 2002, Bd. 3, S. 47-51.

Botušarov, Ljuben: „Vsičko e pravia dobrosăvestno“ Razgovor s Elena Stoin [“Alles hat sie mit gutem Gewissen getahn“ Ein Gespräch mit Elena Stoin], in: BM 2005, Bd. 4, S. 117-145.

Božkov, Atanas: Bălgarski prinosi v evropejskata civilizacija [Bulgarische Beiträge in die europäische Zivilisation], Sofia 1998.

Brašovanov, Stojan: Sociologičeski razmišlenija vărhu narodnata pesen [„Soziologische Gedanken über das Volkslied“], in: Filosofski pregled, Sofia 1931, Nr. 4, S. 326-336.

Brašovanov, Stojan: Za muzikata kato socialno izkustvo [Über die Musik als soziale Kunst], Sofia 1931, S. 144-149.

Brašovanov, Stojan: Narodnata ni pesen kato samocelen učeben material [Unser Volkslied als Lehrmaterial mit Selbstzweck], in: Učilešten pregled, Sofia 1936, Nr. 5-6, S. 611-617.

Brašovanova, Lada: Materiali po istorijata na DMA ot osnovavaneto i prez 1921 do 9.9.1944 [Materialien zur Geschichte der Staatlichen Musikakademie seit ihrer Gründung 1921 bis zum 09.09.1944], Teil 1, Sofia 1995 (nicht publiziert).

Bukoreštliev, Angel: Narodni pesni s melodii ot Razloško [Volkslieder mit Melodien aus Razloško], in: SbNU, Bd. 7, Sofia 1892, III. Narodni umotvorenija, S.107-118.

Bukoreštliev, Angel (& Stoin, Vasil & Kacarova, Rajna): Rodopski pesni s notirani glasove [Rhodopische Lieder mit notierten Stimmen], in: SbNU, Bd. 39, Sofia 1934, S. 1-213.

Bukureštliev, Mihail: Rabota s pionerski naroden hor [Arbeit mit dem Pionierchor für Volksmusik], Sofia 1971.

Bukureštliev, Mihail: Detski pesenen folklor [Kinder-Lied-Folklore], in: BF 1972, S. 243-246.

Bukureštliev, Mihail: Folklorăt, negovata obrabotka i njakoi drugi nešta [Die Folklore, ihre Bearbeitung und einige andere Dinge], in: Muzikalni Horizonti 1983, Nr. 4, S. 40-47.

Bukureštliev, Mihail: Bălgarski detski pesenen folklor [Bulgarische Kinder-Lied-Folklore], Sofia 1986.

Bukureštliev, Mihail: Interesăt kăm detskija muzikalen folklor [Das Interesse zur musikalischen Kinderfolklore], in: BM 1999, Bd. 3, S. 92-95.

Bukureštliev, Mihail: Rajna Kacarova i detskijat muzikalen folklor [Rajna Kacarova und die Musikfolklore für Kinder], in: BM 2001, Bd. 4, S. 37-40.

Burin, Ivan: Junaški pesni [Heldenlieder], Bd. 1 von 20, Bulgarische Volkspoesie, Sofia 1961.

Čapkanov, Stefan: Fenomenăt bălgarsko narodno peene. Problemi na zvukoizvličaneto [Das Phänomen des bulgarischen Volksgesangs. Probleme der Klangerzeugung], Burgas o.J. (2002?).

Čavdarova, Dečka: Stereotipăt na bălgarina v ruskata kultura na 19. vek [Der Stereotyp des Bulgaren in der russischen Kultur des 19. Jahrhunderts], in: Aretov – 2001, Sofia 2001, S. 130-142.

Čolakov, Vasil: Balgarskij naroden sbornik [Bulgarischer Volkssammelband], Belgrad 1872.

Conev, Boris: Bălgarski narodni hora i răčenizi [Bulgarische Volkstänze und Răčenizi], Sofia 1950.

Coneva-Kustaseva, Lilijana & Conev, Ivan: Baštata na bălgarskoto horo [Der Vater des bulgarischen Horos], Sofia 2000.

Dančev, Georgi & Kalojanov, Ančo (Hrsg.), Hristomatija po bălgarska folkloristika [Sammelband zur bulgarischen Folkloristik], Sofia 1991.

Danova, Diana: Meždunarodnijat festival za săvremenna muzika „Musica Nova – Sofia“ i negovoto poslanie [Das internationale Festival für zeitgenössische Musik „Musica Nova – Sofia“ und sein Anliegen], in: BM 2007, Bd. 2, S. 103-145.

Dimov, Asen: Djado Ivan. Mit ili dejstivtelnost, Veliko Tărnovo 2004.

Dimov, Vencislav: Etnobumăt [Der Ethnoboom] Sofia 2001.

Dimov, Vencislav: Medijnata muzika kato kulturno nasledstvo (vărhu bălgarsi materiali ot părvata polovina na 20. vek - gramofonni ploči s folklorna muzika) [Die Musik der Medien als kulturelles Erbe (anhand von bulgarischen Materialien aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Schallplatten mit Musikfolklore)], in: Folklor, kulturno nasledstvo i turizăm, Sofia 2004, S. 84-96.

Dimov, Vencislav: Kăm izsledvane na zapisanata muzika v Bălgarija ot părvata polovina na XX. vek. Arhivi i kolekcii [Studies of recorded music in Bulgaria during the fist half of 20. century: Archives and Collections], in: BM 2005, Bd. 1, S. 144-172.

Dimov, Vencislav: Romskata muzika i isledovatelski audioalbum [Die Musik der Roma und ein Audioalbum der Erforschung], in: BM 2008, Bd. 2, S. 163-166.

Dinekov, Petar: Bălgarski folklor [Bulgarische Folklore] (1959), Sofia 1980.

Dinekov, Petar: Bratja Miladinovi v istorijata na bălgarskata folkloristika [Die Brüder Miladinovi und die Geschichte der bulgarischen Folkloristik], Vorwort zur phototypischen Ausgabe Miladionovi – 1861, Sofia 1981.

Dobrev, Ivan: Proizhod i značnie na praslavjanskoto konsonantno i doftongično skonenie, [Herkunft und Bedeutung der altslawischen konsonantischen und diphthongischen Deklination], Sofia 1982.

Džidžev, Todor: Kăm vaprosa za stihovoritmičnija stroež na bălgarskite narodni pesni [Zur Frage des Versaufbaus der bulgarischen Volkslieder], in: IIM 1964, Bd. 10, S. 217-275.

Džidžev, Todor: Otčet na Todor Džidžev za rabotata mu prez 1967 g. ot 16.12.1967 [Bericht von Todor Džidžev über seine Arbeit im Jahr 1967 vom 16.12.1967] (nicht publiziert).

Džidžev, Todor: Folklor i hudožestvena samodejnost [Folklore und Laienkunst], in: Problemi na bălgarskija folklor, Sofia 1972, S. 409-422.

Džidžev, Todor: Săvremenni formi za săštestvuvane i razprostranenie na muzikalnija folklor [Neuzeitige Formen der Existenz und Verbreitung von Musikfolklore], in: Folkorăt i narodnite tradicii v săvremennata nacionalna kultura [Die Folklore und die Volkstraditionen in der neuzeitigen nationalen Kultur], Sofia 1976, S. 89-93.

Džidžev, Todor: Problemi na notiraneto na bălgarskite narodni pesni [Probleme des Notierens der bulgarischen Volkslieder], in: Probelmi na metrorităma i strukturata na pesennija folklor [Probleme des Metrorhythmusses und der Struktur der Liedfolklore], Sofia 1981, S. 150-220.

Džidžev, Todor: Narodnite horove i ansambli [Die Volkschöre und -ensembles], in: BM 1984, Bd. 8/4, S. 54-61.

Džidžev, Todor: Televizija i folklor, in: BF 1996, Bd. 5-6, S. 11-13.

Džidžev, Todor: Bălgarska koledna pesen v teoretičen i sravnitelen plan [Das bulgarische Weihnachtslied in theoretischer und vergleichender Analyse], Sofia 1998.

Džidžev, Todor: Tipologijata – edin ot osnovnite izsledovatelski metodi na folkloristikata [Die Typologie – eine der grundlegenden Forschungsmethodoen der Folkloristik], in: BM 1999, Bd. 3, S. 87-91.

Džudžev, Stojan: Tekst i muzika v narodnata ni pesen [Text und Musik in unserem Volkslied], Sofia 1929.

Džudžev, Stojan: Relikti ot drevnata poetična metrika [Relikte aus der altertümlichen poetischen Metrik], Sofia 1961(a).

Džudžev, Stojan: Teorija na bălgarskata narodna muzika [Theorie der bulgarischen Volksmusik], Sofia Bd. 1-4, Sofia 1954-1961 [Bd. 1: Rhythmik und Metrik, 1954, Bd. 2: Melodik, 1955, Bd. 3: Morphologie und Prosodie, 1956, Bd. 4: Allgemeine Fragen der musikalischen Ethnographie, 1961].

Džudžev, Stojan: Stih i melos v bălgarskata narodna pesen [Strophe und Melos im bulgarischen Volkslied], Sofia 1969.

Džudžev, Stojan: Văznikvane na melodijata ot muzikata na stiha [Das Auftauchen der Melodie aus der Musik des Verses], Sofia 1970(a).

Džudžev, Stojan: Părvični formi na rečitativa v bălgarskija muzikalen folklor [Urtümliche Formen des Rezitativs in der bulgarischen Musikfolklore], Sofia 1971.

Džudžev, Stojan: Obšti problemi na balkanskija folklor [Allgemeine Probleme der Folklore des Balkans], Sofia 1972.

Džudžev, Stojan: Ostatăci ot predrimska muzikalna kultura i balkanskija folklor [Überbleibsel aus der vorrömischen Musikkultur und Folklore auf dem Balkan], Sofia 1972(a).

Džudžev, Stojan: Săstojanie i zadači na sravnitelnata balkanska etnomuziklologija [Zustand und Aufgaben der vergleichenden Ethnomusikologie auf dem Balkan], Sofia 1973.

Džudžev, Stojan: Bălgarskata narodna muzika [Die bulgarische Volksmusik]. Lehrbuch, Bd. 1, Sofia 1970, Bd. 2, Sofia 1975.

Džudžev, Stojan: Izloženie vărhu značenieto na narodnata ni muzika za bălgarskoto izkustvo i bărhu neobhodimostta ot zastăpvaneto i v programata na DMA. Proektoplan na materiala za kursa po narodna muzika v DMA. – CDIA, F 177, op. 2, a.e. 637, l. 206, 207 [Ausführungen zur Bedeutung unserer Volksmusik für die bulgarische Kunst und über die Notwendigkeit ihrer Einführung in das Programm der Staatlichen Musikakademie. Projektplan des Materials für den Kurs über Volksmusik an der Staatlichen Musikakademie]. Zitiert nach: Todorov – 1988, S. 18f.

EBMK: siehe Krăstev u.a. – 1967.

Expedition 1953 Rhodopen: Kompleksna naučna Rodopska ekspedicija prez 1953 godina. Dokladi i materiali [Komplexe wissenschaftliche Expedition in den Rhodopen im Jahr 1953. Berichte und Materialien], Sofia 1955.

Expedition 1954 Dobrudža: Kompleksna naučna Dobrudžanska ekspedicija prez 1954 godina. Dokladi i materiali [Komplexe wissenschaftliche Expedition in der Dobrudža im Jahr 1953. Berichte und Materialien], Sofia 1956.

Expedition 1955 Strandža: Kompleksna naučna ekspedicija na otdelenieto za izobrazitelni izkustva, muzika i arhitektura pri BAN iz Strandžanskija kraj [Komplexe wissenschaftliche Expedition der Abteilung für Bildende Kunst, Musik und Architektur bei der BAN in der Strandža Region], Sofia 1957.

Expedition 1956 Severozapadna Bălgarija: Kompleksna naučna ekspedicija v Severozapadna Bălgarija prez 1956 godina. Dokladi i materiali [Komplexe wissenschaftliche Expedition in Nordwest Bulgarien im Jahr 1956. Berichte und Materialien], Sofia 1958.

Expedition 1957 Zapadna Bălgarija: Kompleksna naučna ekspedicija v Zapadna Bălgarija prez 1957 i 1958 godina. Dokladi i materiali [Komplexe wissenschaftliche Expedition in Westbulgarien in den Jahren 1957 und 1958. Berichte und Materialien], Sofia 1961.

Gačev, Georgi D.: Uskorenoto rzvitie na kulturata (nad materiali na bălgarskata literatura ot părvata poluvina na XIX. vek), [Beschleunigte literarische Entwicklung (am Beispiel der bulgarischen Literatur aus der ersten Hälfte des 19. Jh.) Sofia 1979.

Genčev, Nikolaj: Văzroždenskijat Plovdiv [Das Plovdiv der Wiedergeburt], Plovdiv 1981.

Genčev, Stojan: Svatbata [Die Hochzeit], Sofia 1987.

Georgieva, Reneta: Dissertation über die Verzierungspraxis in der thrakischen Region (Druck in Vorbereitung).

Gospodinov, Dančo: Alternativni simvolni vseleni v bălgarskoto văzrozdensko obštestvo [Alternative symbolische Räume in der Gesellschaft der bulgarischen Wiedergeburt], Sofia, 2001.

Gusev, Viktor: Vărhu metodite za izsledvane na folklora [Über die Methoden der Erforschung der Folklore], in: BF 1975, Bd. 1, S. 11-16.

Hadžijski, Ivan: Bit i duševnost na našija narod [Lebensweise und Geist unseres Volkes], Sofia 1940 (Bd. 1), 1945 (Bd. 2).

Hajtov, Nikolaj u.a. (Hrsg.): Pesni na Javrovo [Lieder aus Javrovo], Sofia 2004.

Hărkov, Stefan: Cărkovnopevčeskite školi – središta na bălgarskoto cărkovno peene prez Văzraždaneto [Die Kirchengesangsschulen – Zentren des bulgarischen Kirchengesangs während der Wiedergeburt], in: BM 2007, Bd. 3-4, S. 210-220.

Hilendarski, Paisij: Istorija Slavjanobolgarskaja [Slawisch-bulgarische Geschichte] (1762), Sofia 2000.

Hristov, Hristo: Protestantiski misii v Bălgarija prez XIX vek [Protestantische Missionen in Bulgarien im 19. Jahrhundert], in: Godišnik na Duhovnata Akademija, Sofia1976/1977, Bd. 26/3, S. 141-143.

Hristov, Dobri: Ritmičnite osnovi na narodnata ni muzika [Die rhythmischen Grundlagen unserer Volksmusik], in: SbNU, Bd. 27, Sofia 1913.

Hristov, Dobri: Brief an den Minister für Volksbildung: Sofia 18.8.1923, Staatliches historisches Archiv /Ф. 177, оп. 1, а.е.814, лист 28/., in: Todorov - 1984, S. 165.

Hristov, Dobri: Narodnata pesen [Das Volkslied], in: Razvigor, Bd. IV, Nr. 179, vom 11.04.1925, in: Krăstev (Hrsg.) – 1970, S. 44-45.

Hristov, Dobri: Tehničeskijat stroež na bălgaskata narodna muzika [Der technische Aufbau der bulgarischen Volksmusik], Sofia 1928, in: Krăstev (Hrsg.) – 1970, S. 63-124.

Hristov, Dobri: Narodna li e pesenta „Hadži Minčo ot Tărnovo"? [Ist das Lied „Hadži Minčo ot Tărnovo" ein Volkslied?], in: Varnenska pošta, Varna, Nr. 3953, 3. Dez. 1929. Zit. aus: Krăstev (Hrsg.) – 1970, S. 125-127.

Hristov, Dobri: Melodiite na Hristo Botevite pesni [Die Melodien der Hristo Botev Lieder], in: Literaturen glas, Nr. 78, Sofia 1930.

Hristov, Dobri & Mirčev, Vasil & Džudžev, Stojan: Sbornik ot solfeži i pesni spored učebnata programa po peene za 4. i 5. klas v narodnite sredni učilišta [Sammelband für Solfegien und Liedern nach dem Unterrichtsprogramm für Gesang für die 4. und 5. Klasse in den Volks-Mittelschulen], Sofia 1934.

Hristov, Dobri: Vorwort zu „Izvorčeto pee" [Das Quellchen singt], 1937, in: Kacarova – 1937.

Ilieva, Anna: Bălgaski narodni tanzi i tjahnata muzika [Bulgarische Volkstänze und ihre Musik], in: BM 1971, Bd. 1, S. 91-125.

Ilieva, Anna: Bălgarski narodni tanci i hudožestvena samodejnost [Bulgarische Volkstänze und Laienkunst], in: IIM, 1974, Bd. 17, S. 113-118.

Ilieva, Anna: Narodnijat tanc v jugozapadna Bălgarija [Der Volkstanz in Südwest Bulgarien], in: Edinstvoto na bălgarskata folklorna tradicija, Sofia 1989, S. 63-116.

Ilieva, Anna & Šărbanova, Anna: Bălgarski tancov kalendar [Bulgarischer Tanzkalender], in: Muzikalni Horizonti, 1992, Nr. 1-10.

Ivancev, Dimitar: Bălgarski periodičen pečat 1844-1944 [Der bulgarische periodische Druck 1944-1944], Band I – III, Sofia 1962-1969.

Ivanov, Diakon Ivan S.: Misionerskoto delo na svetite bratja Kiril i Metodij i tehnite učenici spored muzikalnite i himnografskite svidetelstva [Die missionarische Tätigkeit der Hl. Brüder Kiril und Metodij und ihrer Schüler anhand der musikalischen und hymnographischen Quellen], in: BM 2007, Bd. 3-4, S. 9-30.

Ivanova, Manja: Bălgarski tvorci [Bulgarische Kunstschaffende], in: BM 1988, Bd. 4, S. 7-28.

Ivanova, Manja: Svedenija za muzikata v bălgarskija periodičen pečat prez 40-te godini na 20. vek [Zeugnisse über die Musik im bulgarischen periodischen Druck der 40er Jahre des 20. Jahrhunderts], in: BM 1992, Bd. 1, S. 98-115.

Ivanova, Manja: Spisanie „Bălgarsko muzikoznanie“ Bibliografija [Zeitschrift „Bulgarian Musicology“ Bibliographie], in: BM 1992, Bd. 4, S. 79-101.

Ivanova, Manja (Hrsg.): Publikuvani statii za muzika [Publizierte Beiträge über Musik], in: 20 godini Bălgarsko Muzikoznanie [20 Jahre Bulgarische Musikwissenschaft], Săjuz na bălgarskite kompozitori [Bulgarischer Komponistenverband], Sofia 2000.

Ivanova, Manja: Katalog na starite gramofoni ploči [Katalog der alten Schallplatten], in: BM 2005, Bd. 1, S. 159-171.

Janeva, Anelija: Tălkuvanija na bălgarski sjužeti [Deutungen bulgarischer Sujets], Soifa 2000.

Japova, Kristina: „Pesnopenija po vsenoštno bdenie“ ot Dobri Hristov i idejata za podhodjaštata cărkovna muzika [„Gesänge zur Nachtwache“ von Dobri Hristov und die Idee einer passenden Kirchenmusik], BM 2007, Bd. 3-4, S. 231-249.

Jordanova, Cenka: Problemi na nadrodnata muzika v „Balkanton“ [Probleme der Volksmusik bei „Balkanton“], in: Bălgarska muzika 1983, Nr. 1, S. 55-61.

Kacarova, Rajna (& Bukoreštliev, Angel & Stoin, Vasil): Rodopski pesni s notirani glasove [Rhodopische Lieder mit notierten Stimmen], Pomaški pesni ot srednite rodopi [Lieder der Pomacken aus dem Mittel-Rhodopengebirge], in: SbNU, Bd. 39, Sofia 1934, S. 1-44.

Kacarova, Rajna: Koledarski pesni [Weihnachtslieder], Sofia 1934.

Kacarova, Rajna: Gajdite na edin šumenski majstor [Die Dudelsäcke eines Meisters aus Šumen], darin enthalten „Pravilnik kak da se pazi i upravljava gajdata na majstor Ivan“ [Regeln, wie man den Dudelsack des Meisters Ivan richtig bewahrt und steuert], in: INEM, Sofia 1936, Bd. 12, S. 80-100.

Kacarova, Rajna: Koprivštinskite gajdi i gajdari [Dudelsäcke und Dudelsackspieler aus Koprivštica], in: Glasnik etnografskogo muzeja u Zagrebu, Zagreb 1937, Bd. 3, S. 14-22.

Kacarova, Rajna: Du-li, du-li gajda [Du-li, du-li Dudelsack], Sofia 1947.

Kacarova, Rajna: Tri pokolenija narodni pevzi [Drei Generationen Volkssänger], in: IIM 1952, Bd. 1, S. 43-96.

Kacarova, Rajna: Azbukata v pesni – veseli i lesni [Das Alphabet in Liedern – lustig und einfach], Sofia 1957.

Kacarova, Rajna: Narodni hora i igri v Strandža [Volkstänze und -spiele in Strandža], in: IIM 1957, S. 359-424.

Kacarova, Rajna & Konjakov, Ivan: Izvor na krasota i rodoljubie [Quelle von Schönheit und Vaterlandsliebe], Sofia 1969.

Kacarova, Rajna: Hadži Dambo kula gradi [Hadži Dambo baut einen Turm], in: Bălgarska muzika, 1971, Bd. 5, S. 39-45.

Kacarova, Rajna: Balkansi varinanti na dve turski pesni [Bulgarische Varianten zweier türkischer Lieder], in: IIM, 1973, Bd. 16, S. 115-133.

Kačulev, Ivan: Pesni za Rusija i Săvetskija săjuz [Lieder über Russland und die Sowjetunion], Sofia 1953.

Kačulev Ivan: Problemi i postiženija v proučvaneto na narodnite instrumenti i instrumentalnata muzika v Bălgarija [Probleme und Errungenschaften in der Erforschung der Volksinstrumente und der instrumentalen Volksmusik in Bulgarien], in: Problemi na bălgarskija folklor. Dokladi i izsledvanija, Sofia 1972, S. 201-208.

Kačulev Ivan: Materiali ot Jubilejnata naučna sesija posvetena na 100-godišninata ot roždenieto na Ivan Kačulev (1905-1989) [Materialien der Tagung zum 100jährigen Geburtstag von Ivan Kačulev (1905-1989)], in: BM 2006, Bd. 3.

Kaleva, Stefka: Foklorăt i televizionnata mu adaptacija, [Die Folklore und seine Adaption im Fernsehen], in: Bălgarska muzika 1982, Nr. 5, S. 62-66.

Kaludova-Stanilova, Svetla: Život i pesen [Leben und Lied], Plovdiv 2002.

Kamburov, Ivan: Săšnost, značenie i zapisvane na našija muzikalen folklor [Wesen, Bedeutung und Aufnahmen unserer Musikfolklore], in: INEM, Nr. 1-4, 1925, S. 96-107.

Kamburov, Ivan: Iljustrovan muzikalen rečnik [Illustriertes Musikwörterbuch], Sofia 1933.

Karastojanov, Assen: Melodični i harmonični osnovi na bălgarskata narodna pesen [Melodische und harmonische Fundamente des bulgarischen Volksliedes], Sofia 1950.

Kaufman, Dimitrina: Za folklornite ni tradicii i Kutevite šopski pesni [Über unsere folkloristischen Traditionen und die Šopenlieder von Kutev], in: Bălgarska muzika 1987, Nr. 1, S. 9-12.

Kaufman, Dimitrina: Prinosăt na Rajna Kacarova v Bălgarskata Kolekzija na Albert Lloyd [Der Beitrag von Rajna Kacarova für die Bulgarische Kollektion von Albert Lloyd], in: BM 2001, Bd. 4, S. 33-36.

Kaufman, Dimitrina: Edna legenda, prevărnata v spektakăl [Eine Legende verwandelt in ein Spektakel], in: BF 2005, Bd. 2, S. 111-112.

Kaufman, Nikolaj u.a.: Pesni na bălgarskoto rabotničesko dviženie 1891-1944 [Lieder der buglarischen Arbeiterbewegung], Sofia 1959.

Kaufman, Nikolaj: Narodnite pesni ot Smoljansko i Madansko [Die Volkslieder aus der Gegend Sioljan und Madana], in: IIM 1960, Bd. 7, S. 197-198.

Kaufman, Nikolaj: Pesnite na bălgarskite mohamedani [Die Lieder der bulgarischen Mohammedaner], in: IIM, 1962, Bd. 8, S. 13-111.

Kaufman, Nikolaj: Obrednite pesni na bălgarskite mohamedani [Die rituellen Lieder der bulgarischen Mohammedaner], in: IIM, 1963, Bd. 9, S. 5-71.

Kaufman, Nikolaj: Pesnite na maloazijskite Bălgari ot Ivajlovgradsko [Die Lieder der kleinasiatischen Bulgaren aus der Region Ivajlovgrad], in: IIM, 1963, Bd. 9, S. 73-109.

Kaufman, Nikolaj: Bălgarskata revoljucionna pesen [Das bulgarische Revolutionslied], Sofia 1966.

Kaufman, Nikolaj: Bălgarski gradski pesni [Bulgarische Stadtlieder], Sofia 1968.

Kaufman, Nikolaj: Bălgarskata mnogoglasna narodna pesen [Das mehrstimmige bulgarische Volkslied], Sofia 1968a.

Kaufman, Nikolaj: Njakoi obšti čerti meždu narodnata pesen na bălgarite i iztočnite slavjani [Einige gemeinsame Linien zwischen dem Volkslied der Bulgaren und der Ostslaven], Sofia 1968b.

Kaufman, Nikolaj & Todorov, Todor: Narodni pesni ot rodopskija kraj [Volkslieder aus der Rhodopengegend], Sofia 1970.

Kaufman, Nikolaj: Za obrabotvaneto na narodnata pesen [Zur Bearbeitung des Volksliedes], in: Bălgarska muzika, 1972, Nr. 1, 24-27.

Kaufman, Nikolaj: Narodnata muzika po televizijata [Volksmusik im Fernsehen], in: Bălgarska muzika, 1973, Nr. 1, S. 68-70.

Kaufman, Nikolaj: Narodna instrumentalna muzika na bălgarite ot Besarabija i Tavrija [Instrumentale Volksmusik der Bulgaren aus Bessarabien und Tavrien], in: Bălgarska muzika, 1974a, Bd. 2, S. 50-62.

Kaufman, Nikolaj: Narodnite horove i ansambli i narodnite pesni obraboteni za tjah [Die Volkschöre und Ensembles und die Volkslieder die für sie bearbeitet wurden], in: IIM 1974, Bd. 17, S. 193-200.

Kaufman, Nikolaj: Pregled na dăržavnite i profesionalni ansambli za pesni i tanci Blagoevgrad ´76 [Durchsicht der staatlichen und professionellen Ensembles für Lieder und Tänze Blagoevgrad 1976, in: Bălgarska muzika 1976, Nr. 27/9, S. 57-60.

Kaufman, Nikolaj: Njakoi obšti čerti i različija meždu narondnata muzika na besarabskite bălgari i dobrudžanscite [Einige gemeinsame Linien zwischen der Volksmusik der bessarabischen Bulgaren und den Dobrudžanern], in: Folklorăt i narodnite tradicii v săvremennata nacionalna kultura [Die Folklore und unsere Volkstraditionen in der gegenwärtigen nationalen Kultur], Sofia 1976, S. 151-156.

Kaufman, Nikolaj: Săbori na narodnoto tvorčestvo [Festivals des Volksschaffens], in: BF 1981, Bd. 3, S. 50-56.

Kaufman, Nikolaj: Muzikalnijat folklor na maloazijskite besarabskite i banatskite bălgari [Die Musikfolklore der kleinasiatischen bessarabischen und banatischen Bulgaren], in:

Folklor, ezik i narodna sădba [Folklore, Sprache und Volksschicksal], Sofia 1979, S. 97-101.

Kaufman, Nikolaj: Cărkovna muzika i oplakvanija [Kirchenmusik und Totenklagen], in: BF 1983, Bd. 1, S. 19-30.

Kaufman, Nikolaj: Istoričeskoto razvitie na obrabotikite na narodnata ni muzika [Die historische Eintwicklung der Bearbeitungen unserer Volksmusik], in: Bălgarska muzika 1984, Nr. 1, S. 21-27.

Kaufman, Nikolaj: Iztoričeskoto razvitie na obrabotkite na narodnata ni muzika [Die historische Entwicklung der Bearbeitungen unserer Volksmusik], in: Bălgarska muzika, 1984a, Nr. 2, S. 21-27.

Kaufman, Nikolaj & Kaufman, Dimitrina: Pogrebalni i drugi polakvanija v Bălgarija [Beerdigungs- und andere Klagen in Bulgarien], Sofia 1988.

Kaufman, Nikolaj: Njakoi predšestvenci na săvremennite orkestri za narodna muzika [Einige Vorgänger der gegenwärtigen Orchester für Volksmusik], in: Muzikalni Horizonti, 1989, Nr. 12-13, S. 220-223.

Kaufman, Nikolaj: Pirinskijat folklor i edinstvoto na bălgarskata narodna muzikalna kultura [Die Folklore der Pirin Region und die Einheit der bulgarischen Volksmusikkultur], in: Edinstvoto na bălgarskata folklorna tradicija, Sofia 1989a, S. 35-62.

Kaufman, Nikolaj & Manolov, Ilija: Narodni Pesni ot Jugozapdna Bălgarija. Pirinski kraj, [Volkslieder aus Südwest Bulgarien, Region Pirin], Bd. 2, Sofia 1994.

Kaufman, Nikolaj: 1500 Bălgarski Gradski Pesni [Bulgarische Stadtlieder]. Bd. 1, Varna 2005, Bd. 2, Varna 2003, Bd. 3, Varna 2003.

Koledarov, Petăr & Mičev, Nikolaj: Promenite v imenata i statuta na selištata v Bălgarija [Veränderungen in den Namen und im Statut der Dörfer in Bulgarien], Sofia 1973.

Kolev, Jordan & Atanasova, Violeta & Vitanova, Natalja: Istorija na pedagogikata i bălgarskoto obrazovanie [Geschichte der Pädagogik und der bulgarischen Bildung], Sofia 1973, S. 231-344.

Koleva, Dobrinka: Muzikalnijat folklor v učilište [Musikfolklore in der Schule], in: Stojanova – 1998, S. 48-50.

Konev, Ilija: Bălgarskoto văzraždane i prosveštenieto. Istorija, istoričesko săznanie, vzaimodejstivja [Die bulgarische Wiedergeburt und Aufklärung. Geschichte, historisches Bewußtsein, Wecheslwirkungen], Sofia 1983.

Krăstev, Venelin & Stajnov, Petko & Kacarova, Rajna u.a.: Enciklopedija na bălgarskata muzikalna kultura [Enzyklopädie der bulgarischen Musikkultur], Sofia 1967, (Abkürzung: EBMK).

Krăstev, Venelin (Hrsg.): Dobri Hristov. Muzikalno-teoretičesko i publicističesko nasledstvo [Dobri Hristov. Musiktheoretisches und publizistisches Erbe], Sofia 1970.

Krăstev, Venelin: Bălgaskoto muzikoznanie i kritika idei i problemi [Die bulgarische folkloristische Musikwissenschaft], Sofia 1972, S. 81-120.

Krăstev, Venelin: Očerci po istorija na bălgarskata muzika [Abriss zur Entwicklung der bulgarischen Musik] (1954), Sofia 1977.

Krăsteva, Nonka: Pătjat na narodnata pesen ot izvora do detskoto sărce [Der Weg des Volksliedes von der Quelle zum Herzen des Kindes], in: Stojanova – 1998, 46-47.

Kuhač-Koch, Fr. S.: Južno-slovjenske narodne popievke / Chansons nationales des Slaves du Sud, 4 Bände, 1878-1881.

Kujumdžieva, Svetlana: Sveti Joan Kukuzel [Der Heilige Joan Kukuzel], in: BM 2007, Bd. 3-4, S. 46-57.

Kumičin, Ivan: Podhodi za opisvane na zvukozapisite văv fonoarhiva [Herangehensweisen zum Beschreiben der Tonaufnahmen im Phonoarchiv], in: BM 2005, Bd. 1, S. 118-130.

Kušleva, Anka: Zvukoizvličane i ornamentika pri narodnoto peene. Metodi za tjahnoto ovladjavane [Klangerzeugung und Ornamentik beim Volksgesang. Methoden zu ihrer Beherrschung], Plovdiv 1996.

Kuteva, Elena: Koprivštica: "da bădе ili da ne bădе" [Koprivštica: "sein oder nicht sein"], in: Muzikalni Horizonti, 1991, Nr. 7-8, S. 33-36.

Kuteva, Marija: Dăržaven ansambăl za narodni pesni i tanci. 24 pesni [Staatliches Ensemble für Volkslieder und -tänze. 24 Lieder], Sofia 1953, S. 1.

Kutin, Ljubomir: Bălgarskite festivali meždun vitrinata i ubežišeto [Die bulgarischen Festivals zwischen der Vitrine und Zufluchtsort], in: Gedenken und Gegenwart. 44. Internationales Festival März Musik Tage. Runder Tisch, Ruse 2004.

Langazov, Dimităr: Malkoto bălgarsko selo. Opit za soziologičeski portret [Das kleine bulgarische Dorf. Versuch eines soziologischen Portraits], Sofia 1974.

Lazarov, Mihail & Dančeva, Jota: Disertacii, zašiteni v čužbina ob Bălgari 1878-1968 [Dissertationen, verteidigt im Ausland von Bulgaren], Sofia 1975.

Lenkova, Lena: Novata programa – povod za razmisăl [Das neue Programm – an Anlass zum Nachdenken], in: Stojanova – 1998, S. 7-8.

Levi, Kler: Blusăt kato metafora [Der Blus als Metapher], in: BM 2004, Bd. 1, S. 107-117.

Levi, Kler: Ethnodžazăt. Lokalni proekti v globalnoto selo [Der Ethnojazz. Lokale Projekte im golbalen Dorf], Sofia 2007.

Litova-Nikolova, Lidija: Za obrabotkite na narodni pesni ot F. Kutev [Über die Bearbeitungen von Volksliedern von F. Kutev], in: Bălgarska muzika, 1978, Bd. 6, S. 20-23.

Litova-Nikolova, Lidija: Bălgarska narodna muzika [Bulgarische Volksmusik], Sofia 1995.

Litova-Nikolova, Lidija: Regionalnoto kato obekt na izsledvane v bălgarskata muzikalna folkloristika [Das Regionale als Forschungsorbjekt in der bulgarischen Musikfolkloristik], Sofia 1996.

Litova-Nikolova, Lidija: Bălgarska narodna muzika [Bulgarische Volksmusik], Sofia 2000.

Litova-Nikolova, Lidija: Prinosăt na Stojan Džudžev za razvitieto na bălgarskata muzikalnofolklorna nauka [Der Beitrag Stojan Džudževs zur Entwicklung der bulgarischen musikfolkloristischen Wissenschaft], in: BM 2004, Bd. 1, S. 21-30.

Ljondev, Petăr: Pesni, zapisani s Hurmuzievi nevmi v Bălgarija prez 19. vek [Lieder, aufgeschrieben mit churmusischen Neumen in Bulgarien im 19. Jahrhundert] , in: IIM 1967, Bd. 12, S. 193-195.

Ljondev, Petăr: Njakoi faktori i osobenosti v hudožestvenoto pretvorjavane na bălgarskija muzikalen folklor [Einige Faktoren und Besonderheiten in der künstlerischen Wiedererschaffung der buglarischen Musikfolklore], in: Folklor i obštestvo, Sofia 1977, S. 223-227.

Madžarov, Mihail: Dve godini v părvata plovdivska seminarija [Zwei Jahre im ersten plovdiver Seminarium], in: Sbornik v čest na Plovdivskija mitropolit Maksim [Sammelband zur Ehre des Plovdiver Metropoliten Maksim] Sofia 1931, 168-171.

Mahan, Karel: Našite napevi [Unsere Lieder], in: SbNU, Bd. 10, Sofia 1894, S. 221-235.

Mahan, Karel: Učebnik po muzikata za pedagogičeskite učilišta, duhovnite seminarii, gornite klasove na măžkite i devičeskite gimnazii i za samoučenie [Lehrbuch für Musik für die pädagogischen Schulen, die theologischen Seminarien, die oberen Klassen der Jungen- und Mädchengymnasien und zum Selbststudium], ? 1895.

Marinov, Dimităr: Živa starina [Lebendiges Altertum], Sofia Bd. I - 1891, II,III - 1892, IV - 1894, V - 1901, VI 1907, VII - 1914.

Marinov, Dimităr: Bălgarskoto običajno pravo [Das bulgarische Brauchtumsrecht] (1894), Sofia 1995.

Marinov, Vasil: Prinos kăm izučavaneto na proizhoda, bita i kulturata na Karakačanite v Bălgarija [Beitrag zur Erforschung der Herkunft, Lebensweise und Kultur der Karakačani in Bulgarien], Sofia 1964.

Mihajlov, Manol: Strandžanskata folklorna pesen [Das folkloristische Lied in Strandža], Sofia 2002.

Mikov, Ljubomir: Bălgarski velikdenski obreden folklor [Bulgarische traditionelle Osterfolklore], Sofia 1990.

Miladinov, Dimităr und Konstantin (Miladinovici, Bratja Dimitrija i Konstantina): Bălgarski narodni pesni [Bulgarische Volkslieder], Zagreb 1861 (Phototyp Sofia 1981).

Miladinova, Milka (Hrsg.): Dvadeset godini institut za muzika i bibliografija [20 Jahre Institut für Musik und Bibliographie], Sofia 1969.

Miladinova, Milka (Hrsg.): Dvadeset i pet godini institut za muzikoznanie. Bibliografija [25 Jahre Institut für Musikwissenschaft. Bibliographie], Sofia 1975.

Mineva, Krasimira: Bălgarskijat muzikalen folklor văv fonogrami, notogrami, tekstovi i fimovi materiali v Archiva na Instituta za muzikoznanie [Die bulgarische Musikfolklore in Phonogrammen, Notogrammen, Texten und Filmmaterialien im Archiv des Instituts für Musikwissenschaft], in: BM 1985, Bd. 1, S. 112-116.

Mocev, Aleksander: Rităm i takt v bălgarskata narodna muzika [Rhythmus und Takt in der bulgarischen Volksmusik], Sofia 1949.

Mocev, Aleksander: Taktovete s hemiolno udălženi vremena v zapisite na bălgarskite folkloristi [Die Takte mit hemiolisch verlängerten Zeiten in den Aufzeichnungen der bulgarischen Folkloristen], in: IIM 1956, Bd. 2-3, S. 319-349.

Mocev, Aleksander: Ornamenti v bălgarskata narodna muzika [Ornamente in der bulgarischen Volksmusik], Sofia 1961.

Mocev, Aleksander & Dinev, Petăr: Zlatev Gruev. Kulturno-muzikalna i obštestvena dejnost [Zlatev Gruev. Musikkulturelle und gesellschaftliche Aktivitäten], in: IIM, 1964, Bd. 10.

Mocev, Aleksander: Struktura i forma na bălgarskite narodni pesni [Struktur und Form der bulgarischen Volkslieder], in: IIM, 1970, Bd. 15, S. 5-95.

Najdenova, Gorica: Formi na socializacija i muzika v s. Kozičino, Burgasko [Sozialisierungsformen und Musik im Dorf Kosičino, Burgas], in: BM 1999, Bd. 3, S. 115-119.

Panajotov, Boris P.: Dobralăk. Selištna monografija. [Dobralăk, Dorfmonographie], Plovdiv ohne Jahr (1994/95).

Panov, T.: Psihologija na bălgaskija narod [Psychologie des bulgarischen Volkes], Sofia 1914.

Panova, Gergana: [Der bulgarische Volkstanz: Ein altes Abgrenzungsinstrument dient heute der Integration], in: BM 1999, Bd. 2, S. 136-148.

Pejčeva, Lozanka: Medijnata smărt – život za bălgarskija muzikalen folklor [Der mediale Tod – Leben für die bulgarische Musikfolklore], in: BF 1996, Bd. 5-6, S. 29-33.

Pejčeva, Lozanka: Dušata plače pesen izliza [Die Seele weit und ein Lied kommt heraus], Sofia 1999.

Pejčeva, Lozanka: Săblaznenata musika. Čalgata spored romskite musikanti [Die verführende Musik. Die Čalga aus dem Blickwinkel der Roma-Musikanten], in: BM 1999, Bd. 1, S. 59-65.

Pejčeva, Lozanka: Rajna Kacarova – vaztoržena, junačna, unikalna [Rajna Kacraova – beeindruckend, heldenhaft, einmalig], in: BM 2001, Bd. 4, S. 91-108.

Pejčeva, Lozanka & Dimov, Vencislav: Zurnadžijskata tradicija v jugozapadna Bălgarija. Praktika na romskite muzikanti / The Zurna Tradition in Southwest Bulgaria. Pomany Musicans in Practice, Sofia 2002.

Pejčeva, Lozanka: Edna pevica po pătja folklorno - moderno - globalno [Eine Sängerin auf dem Weg folkloristisch – modern – global], in: BM 2004, Bd. 3, S. 47-61.

Pejčeva, Lozanka: Prepodavatelskijat proekt na Stojan Džudžev [Das Unterrichtsprojekt von Stojan Džudžev], in: BM 2004a, Bd. 1, S. 31-40.

Pejčeva, Lozanka & Dimov, Vencislav: Muzika Romi Medii [Musik Roma Medien], Sofia 2005.

Pejčeva, Lozanka: Intuitivna muzika. Improvizacijata – „naj-bogatoto nešto“ spored romskite muzikanti, in: Miceva, Evgenija (Hrsg.), Prostranstva na drugostta [Gebiete des Anderen], Sofia 2005, S. 204-224.

Pejčeva, Lozanka: Meždu seloto i vselenata. Starata folklorna muzika ot Bălgarija v novite vremena [Zwischen dem Dorf und dem Universum. Die alte folkloristische Musik von Bulgarien in den neuen Zeiten], Sofia 2008.

Petrov, Boris: Răkovodstvo za svirene na gajda v orkestăr [Anleitung zum Spiel des Dudelsackes im Orchester], Sofia 1957.

Petrov, Ljubomir: Rannoto razprostranenie na gramofona v Plovdiv i selištata ot Plovdivskija kraj, in: Godišnik na narodnija etnografski muzej – Plovdiv, Plovdiv 1974, Bd. 2, S. 99-137.

Petrov, Stojan: Muzikalnata kultura na drevna Trakija [Musikkultur im alten Thrakien], in: Bălgarska muzika 1964, Nr. 9, S. 20-25 und in: Bălgarska muzika 1972, Nr. 10, S. 32-37.

Petrov, Stojan: Narodnata pesenna kultura na banatskite bălgari [Die Volksliedkultur der Bulgaren aus Banat], IIM, Bd. 11, 1965, S. 79-147.

Petrov, Stojan: Istorija na bălgarskata muzika [Geschichte der bulgarischen Musik], Sofia 1966.

Petrov, Stojan & Kodov, Hristo: Starobâlgarski muzikalni pametnici. Old bulgarian musical documents, Sofia 1973.

Petrova, Angelina: Kristalăt na narodnata pesen i bălgarskata identičnost v estetikata na 21. vek. Po povod 50-godišninata na Stefan Dragostinov [Das Kristall des Volksliedes und die bulgarische Identität in der Ästhetik des 21. Jahrhunderts. Zum Anlass des 50. Geburtstags von Stefan Dragostinov], in: Muzikalni Horizonti, 1998, Nr. 2-3, S. 56-65.

Pipkov, Ljubomir: Izbrani statii [Ausgewählte Schriften], Sofia 1977.

Popov, Račo: Kalendarni praznici i običai [Kalenderfeste und Bräuche], in: Rodopi, Sofia 1994, S. 82-117.

Popova, Denica: Pogled otvăn. Sled Koprivštica 2005 [Ein Blick von außen. Nach Koprivštica 2005], in: BM 2006, Bd. 4, S. 129-155.

Popova, Margarita: Sădăržanie na slovestnija muzikalnofolkloren arhiv i stepen na informazionnata mu obrabotka [Contents of the verbal musicfolklore archives and degree of their informational processing], in: BM 2005, Bd. 1, S. 111-117.

Prašanov, Todor: Bălgarskijat orkestăr ot narodni instrumenti [Das bulgarische Orchester aus Volksinstrumenten], Sofia 1983.

Prodanov Stefan & Prodanova, Kina: Iz muzikkalnoto minalo na Gabrovo [Aus der musikalischen Vergangenheit von Gabrovo], Sofia 1982.

Rakovski, Georgi: Pokazalez ili răkovodstvo kak da sja iziskat i izdirjat naj-stari čerti našego bitija, jazika, narodopokolenija, starago i pravlenija, slavnago ni prošestivja i proč [Vorbild oder Anleitung wie die ältesten Striche unseres Lebensalltags, Sprache, Generationen, der alten Regeln aufgefunden werden können], Odessa 1859.

Sajnov, Petko: Institut za muzika s muzej pri BAN [Institut für Musik mit Museum an der BAN], in: EBMK – 1967, S. 257.

Šapkarev, Kuzman: Sbornik ot bălgarski narodni umotvorenija [Sammelband bulgarischer Volksweisen], 4 Bände, Plovdiv 1891-1892.

Sinonimen rečnik na bălgarskija ezik [Synonymwörterbuch der bulgarischen Sprache], Sofia 1997.

Šišmanov, Ivan: Značenieto i zadačite na našata etnografija“ [Die Bedeutung und die Aufgaben unserer Ethnographie], in: SbNU, Bd. 1, Sofia 1889, S. 1-64.

Slavejkov, Petko R.: Bălgarski pritči ili poslovici i harakterni dumi“ [Bulgarische Parabeln oder Sprichwörter und charakteristische Wörter], Bd. 1, Sofia 1890, Bd. 2, Plovdiv 1897.

Šopov, Konstantin: Pohvati pri izpălnenie na bălgarska narodna muzika [Ausführungsweisen für bulgarische Volksmusik], Pleven 2005.

Spasova, Marija: Balgarski periodicen pecat 1944-1969 [Bulgarischer periodischer Druck 1944-1969], Sofia 1975.

Stajnov, Petko: Institut za muzika s muzej pri BAN [Das Institut für Musik mit Museum der BAN], in: IIM, 1952, Bd. 1, S. 3-6.

Stanev, Stefan & Panev, Vasil: Iz fondovete na muzikalnite dejzi ot Šumen [Aus den Fonds der Musikschaffenden aus Šumen], in: Izvestija na dărzavnite archivi, Bd. 31, 1976.

Štărbanova, Anna: Treti nacionalen pregled na dăržavnite i profesionalnite ansambli za narodni pesni i tanci [Dritte nationatle Durchsicht der staatlichen und professionellen Ensembles für Volkslieder und -tänze], in: BF 1985, Bd. 4, S. 67-70.

Statelova, Rozmari: Sedemte grjaha na čalgata [Die sieben Sünden der Čalga], Sofia 2003.

Štătov, Ivan T.: Kuklenskijat manastir [Das Kloster in Kuklen], Sofia 2004.

Stoilov, Anton P.: Pokazalez na pečatanite prez XIX vek balgarski narodni pesni [Anzeiger der im 19. Jh. gedruckten bulgarischen Volkslieder], Bd. I. 1815-1860, Sofia 1916, Bd. II 1961-1878, Sofia 1918.

Stoin, Elena: Săvremennata bălgarska narodna pesen [Das neuzeitige buglarische Volkslied], in: IIM, 1952, Bd. 1, S. 125-148.

Stoin, Elena: Narodni partizanski pesni [Volks-Partisanenlieder], Sofia 1955.

Stoin, Elena: Naroden săbor – nadpjavane [Volksfestival – Wettsingen], in: Bălgarska muzika 1960, Bd. 6, S. 41-43.

Stoin, Elena: Treti naroden săbor na narodnoto tvorčestvo v Koprivštica [Drittes nationales Festival für Volksschaffen in Koprivštica], in: Bălgarska muzika 1976, Bd. 8, S. 47-50.

Stoin, Elena: Bălgarskite epičeski pesni [Bulgarische epische Lieder], Sofia 1980.

Stoin, Elena: „Muzikalnofolklorni dialekti v Bălgarija“ [Musikfolkloristische Dialekte in Bulgarien], Sofia 1981.

Stoin, Elena: Vasil Stoin v spomenite mi [Vasil Stoin in meinen Erinnerungen], BM 1981, Bd. 3, S. 15-18.

Stoin, Vasil: Brief an Ivan Šišmanov (ohne Datum, um 1920), in: Todorov - 1981, S. 126.

Stoin, Vasil: Kăm bălgarskite narodni napevi [Zu den bulgarischen Volksmelodien], in: INEM, Bd. 3-4, 1924, S. 71-88.

Stoin, Vasil: Muzikalnoto vazpitanie u nas [Musikalische Erziehung bei uns], in: Učitelska misăl, Bd. 5, S. 4-5, 1924a.

Stoin, Vasil: Hipoteza za bălgarskija proizhod na diafonijata (Doklad, iznesen v Muzikalnata akademija na 28. Mai 1925) [Hypothese zur bulgarischen Herkunft der Diaphonie (Vortrag vor der Musikakademie am 28. Mai 1925)], in: Vasil Stoin - 1956, S. 83-97.

Stoin, Vasil: Narodnoto ni muzikalno tvorčestvo [Unser volksmusikalisches Schaffen], in: Muzikant, 1.2.1926, 14/15, S. 6.

Stoin, Vasil: Balgaskata narodna muzika. Metrika i ritmika [Die bulgarische Volksmusik. Metrik und Rhythmik], Sofia 1927.

Stoin, Vasil: Narodni pesni ot Timok do Vita [Volkslieder vom Timok bis zur Vit], Sofia 1928.

Stoin, Vasil: Bălgarski narodni pesni ot sredna severna Bălgarija [Bulgarische Volkslieder aus der Mitte Nordbulgariens], Sofia 1931.

Stoin, Vasil (& Bukoreštliev, Angel & Kacarova, Rajna): Rodopski pesni s notirani glasove [Rhodopische Lieder mit notierten Stimmen], in: SbNU, Bd. 39, Sofia 1934, S. 1-311.

Stoin, Vasil: Bălgarskite narodni muzikalni instrumenti – svirka dvojanka [Bulgarische volkstümliche Musikinstrumente – Doppelflöte] (1925 auf Französisch herausgegeben), INEM, 1936, Bd. 12, S. 86-88.

Stoin, Vasil: Narodni pesni ot zapadnite pokrajnini [Volkslieder aus den westlichen Gebieten], Sofia 1950.

Stoin, Vasil: Bălgarskata narodna muzika [Bulgarische Volksmusik], Sofia 1956.

Stojanov, Stojan: Intonacii i muzikalen obraz [Intonationen und musikalische Gestalt], Sofia 1973.

Stojanova, Galina: Pevčeskata kultura na učenicite [Die Gesangskultur der Schüler], Sofia 1985.

Stojanova, Galina (Hrsg.): Muzikalnoobrazovatelnata sistema – tradicii i perspektivie [Bildungssystem für Musik – Traditionen und Perspektiven] Sofia 1998.

Stojkov, Stojko: Bălgarska dialektologija [Bulgarische Dialektologie], Sofia 1968.

Tălkoven rečnik na bălgarskija ezik [Erläuterndes Wörterbuch der bulgarischen Sprache], Sofia 1994.

Todorov, Manol: Bălgarskijat naroden orkestăr [Das bulgarische Volksorchester], Sofia 1957.

Todorov, Manol: Bălgarskata narodna muzika [Die bulgarische Volksmusik], Sofia 1964.

Todorov, Todor: Săvremenni problemi v izučavaneto na bălgarskoto muzikalno narodno tvorčestvo [Gegenwärtige Probleme in der Erforschung des bulgarischen Musikvolksschaffens], Sofia 1974.

Todorov, Todor: Kăm văprosa za periodizacijata na muzikalnoto narodno tvorčestvo [Zur Frage der Periodisierung der musikalischen Werke des Volkes], in: Folklor i obštestvo [Folklore und Gesellschaft], Sofia 1977, S. 92-95.

Todorov, Todor: Iz istorijata na ponjatieto „Folklor“ i predmetăt na folkloristikata [Aus der Geschichte des Begriffs „Folklore“ und des Faches Folkloristik], in: BM 1978, Bd. 2, S. 71-81.

Todorov, Todor: Balgaskata muzikalna folkloristika do 9.09.1944 [Die bulgarische musikalische Folkloristik bis 9.09.1944], Sofia 1981.

Todorov, Todor: Muzikalno Minalo. Neizvestni dokumenti okolo organizirane na foklorno-muzikalnata zapisvaceska rabota v Balgaija [Musikalische Vergangenheit.

Unbekannte dokumente in Bezug auf die Organisation der musikfolkloristischen Aufnahmetätigkeit in Bulgarien, in: Muziklani Horizonti, Nr. 9, 1984.

Todorov, Todor: Njakoi tendencii v razvitieto na žanra „Obrabotki na narodni pesni" [Einige Tendenzen in der Entwicklung des Genres „Bearbeitungen von Volksliedern", in: Bălgarska muzika 1984a, Nr. 3, S. 11-14.

Todorov, Todor: Folklorăt v bălgarskata televizija [Die Folklore im bulgarischen Fernsehen], in: Bălgarska muzika, 1985/6, S. 41-46.

Todorov, Todor: Kăm vaprosa za izučavaneto na folklornomuzikalnite dialekti [Zur Frage der Erlernung der musikfolkloristischen Dialekte], in: Vtori mezdunaroden kongres po bălgarsistika [Zweiter internatinaler Kongress für Bulgaristik], Sofia 1987, Bd. 17, S. 328-333.

Todorov, Todor: Văveždaneto na disciplinata „narodna muzika" v učebnata programa na DMA [Die Einführung der Disziplin „Volksmusik" in das Unterrichtsprogramm der Staatlichen Musikakademie], in: BM 1988, Bd. 1, S. 18-29.

Todorov, Todor: Interesăt kăm izučavaneto na narodnoto muzikalno tvorčestvo v Bălgarija (Ot 20-te godini do kraja na Vtorata svetovna vojna) [Das Interesse an der Erforschung des musikalischen Volksschaffens in Bulgarien (Von den 20er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges)], in: BM 1990, Bd. 4, S. 3-17.

Todorov, Todor: Vasil Stoin. Život i delo [Vasil Stoin, Leben und Werk], Sofia 2002.

Tomova, Elena: Folklorăt i folklornite formi prez pogleda na nositelite im [Die Folklore und die folkloristischen Formen aus dem Blickwinkel ihrer Täger], BM 2001, Bd. 4, S. 81-90.

Tončeva, Elena: Institutăt za iskustvoznanie v navečerieto na 21. vek [Das Institut für Kunstwissenschaft am Vorabend des 21. Jahrhunderts], in: Spisanie na bălgarskata Akademija na naukite, 1998, Bd. 5-6, S. 7-8.

Tončeva, Elena & Janakiev, Aleksandăr: Institut za Izkustvoznanie [Das Institut für Kunstwissenschaft], Sofia 2000.

Tončeva, Elena (Hrsg.): Dobri Hristov i bălgaskijat XX. vek [Dobri Hristov und das bulgarische 20. Jahrhundert], Sofia 2005.

Tončeva, Elena: Bălgarski polielejni melodii i kăsnovisantijskite izvori ot XIV-XV vek [Die bulgarischen Polyeleos Melodien und die spätbyzantinischen Quellen aus dem 14-15. Jahrhundert], in: BM 2007, Bd. 3-4, S. 58-90.

Tončeva, Elena: Muzika i pravoslavie. Săvmestno s instituta za izkustvoznanie pri BAN. 21.12.2005 - 31.12.2005. Pravoslavna muzika [Musik und Orthodoxie. Zusammen mit dem Institut für Kunstwissenschaften bei der BAN], http://gallery.eibank.bg/bg/exhibitions/past/76.

Tončeva, Veselka: Folklorista Nikoalj Kaufman [Der Folklorist Nikolaj Kaufman], Sofia 2005.

Tončeva, Veselka: Muzikalen folklor i nacionalni vizualni medii [Musikfolklore und nationale Medien], in: Muzikalni Horizonti, Sonderband, Sofia 2006.

Tonev, Ljuben: Kompleksna naučna ekspedicija na otdelenieto za izobrazitelni izkustva, muzika i arhitektura pri BAN iz Strandžanskija kraj [Komplexe wissenschaftliche Expedition der Abteilung für Bildende Kunst, Musik und Architektur bei der BAN in der Strandža Region] 1957, in: Expedition 1955 Strandža, S. 7-12.

Vakarelski, Hristo & Primovski, Anastas: Muzikalnofolklorni projavi na Plovdivskoto izloženie prez 1892 g.“ [Musikfolkloristisches Auftreten während der Plovdiver Messe im Jahr 1892], in: IIM, 1956, Bd. 2-3, S. 267-317.

Vakarelski, Hristo: Istoričeski pesni [Historische Lieder], Bd. 3 von 20 (Bulgarische Volkspoesie), Sofia 1961.

Vakarelski, Hristo: Ivan Šišmanov – Vasil Stoin, IIM 1969, Bd. 13, S. 50-51.

Vakarelski, Hristo: Etnografija na Balgarija [Bulgarische Ethnographie], Sofia 1974.

Vălčinova-Čendova, Elisaveta: Novata bălgarska muzika prez poslendnite desetiletija: modeli i interpretacii [Die neue bulgarische Musik in den letzten Jahrzehnten: Modelle und Interpretationen], Sofia 2004.

Vasileva, Margarita: Dimităr Marinov. Izsledovateljat na živata narodna starina [Dimităr Marinov. Der Erforscher der lebendingen Volksaltertümer], Sofia 1996.

Venelin, Ijuri: O haraktere narodneih pesen u slavjan zadunajskih [Über den Charakter der Volkslieder bei den Slaven hinter der Donau], 1835.

Videnov, Angel: Očerzi vărhu istorijata na muzikata v Šumen [Schriften über die Geschichte des Musiklebens in Šumen], Šumen 1979.

Vitanova, Liljana & Gajtandžiev, Genčo: Muzikalnoto văzpitanie v bălgaskoto učilište. [Die Musikausbildung in der bulgarischen Schule], Sofia 1975.

Vladimirov, Vladimir: Metodi za obučenie na mladite narodni izpălniteli [Methoden der Ausbildung der jungen Ausführenden von Volksmusik], in: IIM 1974, Bd. 17, S. 205-209.

Vlaeva, Ivanka: Muzikalnijat arhiv v Instituta za izkustvoznanie, [Musikarchive im Institut für Kunstwissenschaften] in: BM 2005, Bd. 1, S. 3-6.

Vlaeva, Ivanka, Arhivni zapisi na turska muzika [Records of Turkish Music in the Archives], in: BM 2005, Bd. 1, S. 75-89.

Webern, Anton: Pătjat kăm novata muzika. Pătjat kăm kompozicijata s 12 tona [Der Weg zur neuen Musik. Der Weg zur Komposition mit 12 Tönen], Sofia 2005.

Zaharieva, Svetlana: Za mnogoglasnoto tretirane na bălgarskata narodna pesen, in: Bălgarska muzika, 1964, Heft 6, S. 17-21, 1965, Heft 4, S. 10-13 und 1965, Heft 10, S. 7-11.

Zaharieva, Svetlana: Principi na vertikalna organizacija v bălgarskija naroden dvuglas [Prinzipien der vertikalen Organisation in der bulgarischen Volkszweistimmigkeit], in: Bălgarska muzika 1967, Nr. 6, S. 24-34.

Zaharieva, Svetlana: Bălgaskija naroden dvugrals [Die bulgarische Volkszweistimmigkeit], Sofia 1974.

Zaharieva, Svetlana: Muzikalni osnovi na njakoi slovesni folklorni žanrove [Musikalische Grundlagen einiger sprachlicher folkloristischer Gattungen], in: Bălgarska muzika, 1974, Heft 8, S. 25-30.

Zaharieva, Svetlana: Idejata za narodnata pesen i nejnite transformazii [Die Idee vom Volkslied und seinen Transformationen], in: BM 1977, Bd. 1-2, S. 3-22.

Zaharieva, Svetlana: Njakoi metodologičeski problemi na folklornoto izsledvane [Einige methodologische Probleme der folkloristischen Forschungsarbeit], in: Muzikalni Horizonti 1977, Nr. 5, S. 118-126 und Muzikalni Horizonti 1977, Nr. 6, S. 136-143.

Zaharieva, Svetlana: Formoobrazuvaneto v bălgarskata narodna pesen [Die Formbildung im bulgarischen Volkslied], Sofia 1979.

Zaharieva, Svetlana: Njakoi metodologičeski problemi na muzikalnata folkloristika [Einige methodologische Probleme der musikalischen Folkloristik], in: BF 1983, Bd. 2, S. 13-19.

Zaharieva, Svetlana: Njakoi rezmišlenija otnosno istroijata na bălgarskata muzikalna folkloristika [Einige Gedanken über die Geschichte der bulgarischen Musikfolkloristik], in: BM 2000, Bd. 3, S. 5-24.

Živkov, Todor: Za literaturata, iskustvoto i kulturata [Über die Literatur, Kunst die Kultur], Sofia 1972.

Živkov, Todor Ivanov: Balgarski antifaschistki pesenen folklor [Bulgarische antifastische Liedfolklore], Sofia 1970.

Živkov, Todor Ivanov: Narod i pesen. Problemi na narodnata pesenna tradicija [Volk und Lied. Probleme der folkloristischen Liedtradition], Sofia 1977.

Živkov, Todor Ivanov: Gnezdo na mladi talanti [Ein Nest junger Talente], in: Bălgarska muzika 1979, Nr. 30, S. 1-6.

Živkov, Todor Ivanov: Folklornijat bum [Der Boom der Folklore], in: Folk Panair 1994, Heft 2, S. 6.

Živkov, Todor Ivanov: Folklor i medii [Folklore und Medien], in: BF 1996, Bd. 5-6, S. 4-10.

Živkov, Todor Ivanov: Do sledvaštata zapetaja ... Izsledvanija i publicistika [Bis zum nächsten Komma ... Untersuchungen und Publizistik], Sofia 1999.

Internetseiten ohne Autoren

http://censusresults.nsi.bg/Census/
http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Eh02
http://dma.data.bg/
http://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_Gathering
http://imagesfrombulgaria.com/v/Bulgarian_Crafts_Folklore_and_Traditions/Rojen/
http://mc.government.bg/programa.php?a=7&t=1
http://musicart.imbm.bas.bg
http://sabor.mc.government.bg/rozhen/main.php
http://www.artacademyplovdiv.com
http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=education&education_id=2
http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=institute&page_id=8
http://www.artstudies.bg/index.php?navPage=news&news_type=news
http://www.bas.bg/cgi-bin/e-cms/vis/vis.pl?s=001&p=0126&n=000062&prfr=
http://www.bas.bg/folklor/history.html
http://www.berlin.de/rbmskzl/rathausaktuell/archiv/2005/03/22/24337/index.html
http://www.dismarc.org
http://www.dnevnik.bg/show/?storyid=277138
http://www.etar.org
http://www.iasa-web.org/special_publications.asp
http://www.ictmusic.org
http://www.isihia.net
http://www.multikulti.de/team/mitarbeiter/johannes_theurer.html
http://www.musicart.imbm.bas.bg/BM-online.html
http://www.music-ir.org/
http://www.nsi.bg/Census/Ethnos.htm
http://www.nsi.bg/population/Population08.htm
http://www.planeta.tv
http://www.predavatel.com/bg/n/cable/folklor.htm
http://www.rojen.info/
http://www.rootsworld.com/rw/feature/bulgaria.html
http://www.televar.com/grshome/Presto1.html
http://www.treasuresbulgaria.com
http://www.tvskat.net
http://www.youtube.com/watch?v=nMT68nUMTzA
http://www.youtube.com/watch?v=tNDySe7mKh8

Weitere Medien

Schallplatte: Rožen pee ´87 [Rožen singt ´87], BHA 12267, Balkanton oder als CD: The Magic of Rhodopa Montain. 100 Kaba-Bagpipes, ADD 060182, Balkanton.

Dokumentarfilm: Eskizi kăm portreta na Vladigerov [Skizzen zum Portrait von Vladigerov] von Margarita Parasnikova, Regie: Jordan Džumaliev, Studio Ekran, Sofia 1974/5.

CD: Forsyth, Martha: Two Girls Started to Sing: Bulgarian Village Singing. Rounder 1055.

Bulgarische Bibliothek – begründet von Gustav Weigand

Gerhard Gesemann: **Zweiundsiebzig Lieder des bulgarischen Volkes.** Unveränderter Nachdruck mit einer Einleitung von Helmut Wilhelm Schaller. 1996. XVI, 146 S., Pb. (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-00-1) *Der Titel ist leider vergriffen.*

Heike Rader: **Auf Umwegen zu sich selbst.** Blaga Dimitrovas Roman Otklonenie. 1997. 139 S., Pb., Euro 13,20 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-04-4)

Karsten Grunewald, Dimitar Stoilov: **Natur- und Kulturlandschaften Bulgariens.** Landschaftsökologische Bestandsaufnahme, Entwicklungs- und Schutzpotential. 1998. 182 S. m. 39 Tab., 9 Abb. und Register, Pb. (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-07-9) *Der Titel ist leider vergriffen.*

Tzveta Sofronieva: **Gefangen im Licht.** Lyrik bulgarisch und deutsch. Deutsche Übersetzung von Gabi Tiemann. 1999. 106 S., Pb., Euro 12,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-14-1)

Jordan Jowkow: **Ein Frauenherz.** Erzählungen. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Herboth. 1999. 155 S., Pb., Euro 14,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-17-6)

Boris Paskov: **Zehn Traumgespanne.** Lyrik bulgarisch und deutsch. Deutsche Übersetzung von Andrea Uhlig. 2001. 65 S., Pb., Euro 12,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-23-0)

Horst Rolly: **Soziale Arbeit in Bulgarien.** 2005. 186 S. mit ausführlichem Literaturverzeichnis, Pb., EUR 19,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-51-6)

Dietmar Endler: **Deutsch-bulgarische Begegnungen in Kunst und Literatur während des 19. und 20. Jahrhunderts.** 2006. 198 S. m. zahlr. Abb., Pb., EUR 19,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-42-7)

9+1. Katalog zur Ausstellung anlässlich des X. Salon des Arts 2005 im Kulturpalast, Sofia. Zweisprachige Ausgabe deutsch und bulgarisch. Herausgegeben von Spartak Paskalevski, Motz Tietze und Rumjana Zlatanova. 2005. 121 S., Paperback mit zahlreichen Farbabbildungen, Euro 11,60 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-52-4)

Hans-Dieter Döpmann: **Kirche in Bulgarien von den Anfängen bis zur Gegenwart.** 2006. 153 S. mit ausführlichem Literaturverzeichnis, Pb., EUR 19,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-90-7)

Spartak Paskalevski: **Die Vita des Heiligen Methodius.** Herausgegeben von Rumjana Zlatanova. 2006. 89 S. mit zahlreichen Farbabbildungen. Pb., EUR 19,80 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-932331-71-0)

Bulgarien in Himmerod. Herausgegeben von Abt Bruno Fromm OCist und Rumjana Zlatanova. 2008. 609 S. mit zahlreichen Farbabbildungen. Pb., EUR 32,00 (ISSN 1438-7344, ISBN 3-86688-026-9)

Dimitrov, Georgi P.: **Kultur im Transformationsprozess Osteuropas.** Zum Wandel kultureller Institutionen am Beispiel Bulgariens nach 1989. München, 2009. EUR 32,00 (ISSN 1438-7344, ISBN 978-3-86688-071-9) (Best.Nr. 9028)

Schaller, Helmut; Zlatanova, Rumjana (Hrsg.): **Symbolae Ecclesiasticae Bulgaricae**. Vorträge anlässlich des 80. Geburtstages von Hans-Dieter Döpmann. 2011, Br., 138 S. EUR 32,00 (ISSN 1438-7344, ISBN 978-3-86688-134-1)

Schaller, Helmut; Zlatanova, Rumjana (Hrsg.): **Silvae Bulgaricae.** Vorträge vom 6. November 2009 anlässlich des 80. Geburtstages von Dr. Horst Röhling. 2012, Br., 132 S. EUR 32,00 (ISSN 1438-7344, ISBN 978-3-86688-211-9)

Bestellen können Sie diese Titel über Ihre Fachbuchhandlung sowie per e-mail, Brief oder Fax direkt beim Verlag (**http://verlag.kubon-sagner.de**).

Verlag Otto Sagner · München – Berlin

Deniza Popova gibt einen umfassenden Einblick in die bulgarische Volksmusik und die Vielfalt ihrer Existenzformen. Durch ihren kulturanthropologischen und soziologischen Ansatz geht diese Studie weit über die musikethnologische Beobachtung und Beschreibung von traditioneller Musik hinaus. Sie hinterfragt die Anbindung und Funktion von Musik sowohl im gesellschaftspolitischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext als auch im Identitätskonzept des Einzelnen. So werden die im Titel aufgeführten Begriffe “Authentizität”, “Medialität” und “Identität” mit zahlreichen möglichen Definitionen und Verständnissen konfrontiert.

Eine aus der etischen Perspektive geschriebene Wissenschaftsgeschichte der bulgarischen Musikethnologie, eine Monographie des rhodopischen Dorfes Dobralăk und zahlreiche Beispiele für die Transformationsbewegungen von “authentischer Musik” in andere musikalische Genres und Funktionsbereiche (z.B. Archive, Klassische Musik, professionelle nationale Volksmusik, Musikpädagogik, Laienmusizieren, Festivals und Eventkultur, Massenmedien, als Transportmittel für Aussteiger oder zur Reanimation von Ritualen) sind die Ergebnisse dieser tiefgreifenden Forschungsarbeit.

ISBN: 978-3-86688-333-5
ISBN (eBook): 978-3-86688-334-5

9 783866 88 3335

Worldwide Distributor:
KUBON & SAGNER
Serving libraries since 1947

Verlag Otto Sagner | Digital