

Zusammensetzung mit der früheren Epoche vergleichen. Ich möchte überhaupt ernsthaft bezweifeln, ob sich solche Begriffe wie amerikanische Demokratie und amerikanische Musik heute noch sinnvoll aus dem Gesamtkomplex der westlichen Zivilisation herauslösen lassen.
(Deutsche Fassung von Rudolf F. Schaeffer / Washington).

DRAGOTIN CVETKO / LJUBLJANA

Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts

(Die Musik von 1830 bis 1914 in Jugoslawien)

Die Lage der Musik der Völker Jugoslawiens war bis zur zweiten Hälfte des 19. Jh. verschieden. Die Ursache dafür liegt in verschiedenen Geschicken, dessen diese Völker in der Vergangenheit in nationaler, politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht teilhaftig waren. Noch Anfangs des 19. Jh. befinden sich die Serben unter türkischer Herrschaft, die Kroaten und Slowenen waren noch im alten Österreich inkorporiert, die Mazedonier werden als ethnisches Ganzes noch nicht behandelt. Die mehrere Jahrhunderte dauernde Abhängigkeit dieser Völker wirkte sich unmittelbar auch in der Orientierung und in den Resultaten ihrer kulturellen Tätigkeit aus. Mit dem Verfall des selbständigen mazedonischen und serbischen Staates ist unter der türkischen Herrschaft auch die vorher blühende serbische und mazedonische feudale Kultur dem Verfall verschrieben. Die Serben und die Mazedonier hatten unter den Türken kulturell bzw. geistig nichts an Entwicklung Bedeutendes zu gewinnen, und ihre Tätigkeit auf dem Gebiete der Tonkunst beschränkt sich nunmehr auf den Kirchengesang. In den schweren Verhältnissen entwickelt sich jedoch wunderbar die Volksmusik und zeigt wertvolle Resultate. Anders war die Situation der Slowenen und Kroaten, die mit dem Verluste der politischen Selbständigkeit auch in die wirtschaftliche Abhängigkeit von fremden Herren gerieten und ebenso ihre geistige Tätigkeit in mancher Hinsicht anders und enger orientieren mußten, als wenn sie unabhängig geblieben wären. Obwohl ihr Gebiet als Randprovinz galt, welcher Jahrhunderte hindurch die Abwehrrolle gegen die Türkenfälle oblag, was wesentlich dazu geholfen hat, daß sich das Innere Österreichs in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht relativ im Frieden und vorteilhaft entfalten konnte, waren sie doch in den Rahmen der westlichen bzw. mitteleuropäischen Kultur einbezogen. Die mit dem Verluste der Unabhängigkeit unvermeidlich begrenzte Aktivität des slowenischen und kroatischen Schaffenselements, sowie die Abwehrfunktion der beiden Länder, die zwar nicht überall und immer gleich intensiv war und deshalb in ihren Folgen auch nicht die gleichen Resultate zeigte, hemmten wesentlich den Aufschwung der kulturellen Bestrebungen. Trotzdem ergaben sich allein aus der Tatsache unmittelbaren Kontaktes zur abendländischen Kultur für die Kroaten und Slowenen im Vergleich mit den Serben und Mazedoniern andersartige, günstigere Entfaltungsperspektiven und Effekte. Diese spiegelten sich deutlich in der Konsolidierung der inneren Verhältnisse und im Abflauen der türkischen Aggression. Das slowenische und kroatische Gebiet und bis zum 18. Jh. vor allem sein dalmatinischer Teil vereinigt sich organisch mit der Kultur des europäischen Westens. Das Musikschaffen zeigt hier zwar aus den verschiedensten Gründen, die von den oben angeführten Motiven veranlaßt wurden, keine im selben Maße reichen und bedeutsamen Resultate als in den damaligen Innenländern Österreichs oder anderswo im Westen; es war jedoch relativ breit angelegt und, was besonders wichtig ist, stilmäßig orientierte es sich wesentlich gleichartig wie in den westlichen Ländern. Darin aber betätigte sich das einheimische, d. h. das slowenische und

kroatische Element nur teilweise, weil es vorzog, eine Stellung in der Fremde zu finden, wo es günstigere Bedingungen vorfand; damit beteiligte es sich Jahrhunderte hindurch an der Entfaltung der west- bzw. mitteleuropäischen Musik.

Einer solchen historischen Situation entsprach die Lage, die sich im Anfange des 19. Jh. in der Musik der Slowenen, Kroaten und Serben offenbart. In Slowenien war zu jener Zeit die Klassik in lebhafter Entfaltung begriffen. Sie äußerte sich in Werken einheimischer¹ wie fremder² Komponisten. Diese waren Ende des 18. Jh. und im Anfange des 19. Jh. auf slowenischen Boden und besonders in Ljubljana (Laibach) ziemlich zahlreich, indem einheimische Musiker, darunter auch Komponisten, noch immer die Heimat verließen und in der Fremde tätig waren³. Mehr als das Ständische Theater, welches sich noch immer größtenteils nach der italienischen Oper orientierte, förderte den Klassizismus die Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana, zumal in reproduktiver Hinsicht. Diese Institution war in Slowenien der Hauptträger klassizistischer Ideologie, welche die musikalische Produktion und Reproduktion mindestens bis 1820 beherrschte, als sie der Romantik zu weichen begann, obwohl sie noch eine geraume Zeit nachher aktuell blieb.

In Kroatien war die Lage teilweise anders beschaffen. Der Aufschwung, der früher für die Musik einiger Städte Dalmatiens und besonders für Dubrovnik (Ragusa) bezeichnend war, nahm mit dem Abnehmen der wirtschaftlichen Bedeutung schon während des ganzen 18. Jh. ab. Im großen und ganzen wurde er durch die vorübergehende Eroberung Dubrovniks durch Napoleon abgeschlossen; das Ende dieser früher selbständigen Republik wurde auch durch die nachnapoleonische österreichische Oberherrschaft bestätigt. Aus Dalmatien bzw. Dubrovnik dieses Zeitabschnittes gingen zwei charakteristische Komponisten hervor, I. M. Jarnović⁴ und A. Sorkočević⁵. In Nordkroatien und vor allem in Zagreb (Agram) beginnt aber erst mit dem Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jh. eine begrenzte kompositorische Tätigkeit in der im Westen üblichen Weise.

In derselben Zeit liegen die musikalischen Bestrebungen bei den Serben noch immer fast lahm. Für eine Tonkunst im Stile West- und Mitteleuropas fehlten damals bei ihnen die Voraussetzungen.

Noch vor der Mitte des 19. Jh. aber tritt in der allgemeinen Lage der jugoslawischen Völker eine wesentliche Veränderung ein.

Die vom Westen kommenden und stets intensiveren gesellschaftlichen Umwandlungen einerseits und die europäische Romantik andererseits greifen immer spürbarer auch in die Kunst dieser geographischen bzw. ethnischen Räume über. Die Serben, Slowenen und Kroaten beginnen den Kampf um ihre Selbständigkeit, jedes Volk auf seine eigene Art. Die Serben entschließen sich für den offenen Kampf, welcher allmählich zur Bildung zuerst des Fürstentums, dann des Königreiches Serbien führt, in Gänze aber erst knapp vor Beginn des ersten Weltkrieges mit dem zweiten Balkankriege abgeschlossen wird. Bei den Slowenen und Kroaten melden sich hingegen nationale Bewegungen, die vorerst die Anerkennung der nationalen Individualität, der wirtschaftlichen Unabhängigkeit und der kulturellen Selbständigkeit im

¹ Von ihnen ist besonders J. B. Novak erwähnenswert. Vgl. MGG IX, 1722—1723, und Cvetko D., *J. B. Novak — ein slowenischer Anhänger Mozarts*, Bericht über den internationalen musikwissenschaftl. Kongreß Wien Mozartjahr 1956, Graz—Köln 1958, 103—106.

² Unter anderen z. B. F. B. Dusík (Dussik), J. Beneš (J. Benesch), G. Mašek (vgl. MGG VIII, 1754 bis 1755), L. F. Schwerdt (um 1770—1854).

³ Zu jener Zeit z. B. F. Pollini (vgl. MGG X, 1425—1427) und J. Mihevec (Miheuz, Michéuz, Micheux, s. MGG IX, 287—288).

⁴ I. M. Jarnović (Jarnovich, Jarnowick, Giornovicchi, vgl. MGG VI, 1771—1776) entfaltet seine reproduktive und kompositorische Tätigkeit ausschließlich im Auslande.

⁵ A. Sorkočević (vgl. Art. *Jugoslawien / Kroatien / Kunstmusik* in MGG VII, 316) betätigt sich im Lande, und zwar in der Art des Rokoko und frühen Klassizismus.

Rahmen der damaligen Habsburger Monarchie zum Ziele hatten, was später mit dem Hinzutreten eines weiteren Zieles, jenes der politischen Selbständigkeit, wesentlich verändert und vervollkommen wurde. Der Schlußerfolg kam am Ende des ersten Weltkrieges mit dem Zerfall der staatlichen Struktur des damaligen Österreich-Ungarns und mit der Gründung des selbständigen Staates der Serben, Kroaten und Slowenen, welcher später den Namen Jugoslawien annahm. Bei den Kroaten beginnt die nationale, auch „illyrisch“ genannte Bewegung vor 1848, bei den Slowenen, die bei der Märzrevolution als ihr Programm das „Vereinte Slowenien“ proklamieren, aber um 1848.

Die nationalen Bewegungen, die bei den abhängigen Völkern des 19. Jh., so auch bei den Slowenen, Kroaten und Serben jeweils verschiedene Ursachen und auch andere Entwicklungen und Wege aufweisen, beeinflussten weitgehend auch die Entfaltung der Tonkunst. Alle diese damals noch abhängigen Völker Europas waren sich jedoch bewußt, eine ihrer Hauptaufgaben sei die Schaffung selbständiger, von fremden Einflüssen weitgehend oder vollkommen unabhängiger nationaler Kulturen, welche stets den wichtigsten Beweis für die spezifische geistige Eigenart und damit für die Notwendigkeit ihrer freien Existenz darstellen.

Diese Erkenntnis führte auch in der Musik zu höchst bedeutsamen Erscheinungen. Aus dieser Erkenntnis meldete sich bei den Serben das Bedürfnis, ihre eigene Tonkunst in der westlichen oder ihr ähnlichen Art zu entwickeln. In der Mitte des 19. Jh. gestattete es ihre nationale und gesellschaftliche Lage, einen derartigen Anfang zu versuchen. Unter den ersten Komponisten taten sich damals und noch später besonders eingewanderte tschechische Musiker hervor. Diese waren damals auch bei den Kroaten und Slowenen ziemlich zahlreich, obwohl z. B. in Slowenien das Bedürfnis danach trotz dem noch immer starken Abflusse einheimischer Kräfte in die Fremde beträchtlich geringer war. Neben den tschechischen tauchten in der serbischen Musik in der Mitte und im Anfange der zweiten Hälfte des 19. Jh. jedoch auch einheimische Komponisten auf. Darunter war in diesem Zeitabschnitt, welcher gleichzeitig auch den Beginn der Vor- bzw. Frühromantik in der serbischen Musik darstellt, wegen seiner Anschauungen besonders K. Stanković⁶ bedeutend, der die ideologische Grundlage des serbischen musikalischen Nationalismus schuf und dabei betonte, man müsse für das musikalische Schaffen die Quellen und den Ansporn daheim suchen, im Volksliede und in der Volksmusik, welche seiner Meinung nach nicht nur den reichsten, sondern sogar den einzigen oder fast einzigen Born zur Realisierung der Schaffenskräfte und Bestrebungen des Komponisten darstellen. Diese Auffassung läuft im allgemeinen parallel mit dem Entstehen nationaler Kompositionsschulen anderswo in Europa, welche z. B. bei den Russen und Tschechen wegen der beträchtlich günstigeren und teilweise auch anderen Entwicklungsumstände größere und im breiteren europäischen Maßstabe bedeutendere Resultate zeigten.

Der musikalische Nationalismus war anschauungsmäßig auch für die Tätigkeit, welche sich in der Mitte des 19. Jh. bei den Kroaten und Slowenen entfaltete, zielgebend. Die Orientierung, wie sie von den beiden entsprechenden nationalen Bewegungen bestimmt wurde, beruhte hier auf etwas anderen Voraussetzungen. Die Kroaten und Slowenen hatten bisher schon Jahrhunderte hindurch ihre Tonkunst parallel mit dem Westen und im wesentlichen auf denselben Grundlagen entfaltet. Die nationalen Bewegungen aber veränderten die durch die bisherigen Anschauungen bestimmten Ausgangspunkte und stellten ihre eigenen Forderungen, was letzten Endes auch zum Abbruch der bisherigen Beziehungen zwischen den slowenischen und den auf slowenischen Gebiete, bzw. zwischen den kroatischen und den auf kroatischem Gebiete tätigen Musikern anderer nationalen Herkunft führten. Slowenen und Kroaten

⁶ Die Ideen von K. Stanković (s. Art. *Jugoslawien / Serbien / Kunstmusik* in MGG VII, 327) übernahm teilweise auch der in Serbien tätige Slowene D. Jenko (s. MGG VI, 1880—1881). Später wurden sie durch S. Mokranjac (s. MGG IX, 430—431) wesentlich vervollständigt und mit künstlerischer Reife realisiert.

gehen fortan ihren eigenen Weg, welcher den Musikern, besonders den Komponisten anderer Volksabstammung desto kleinere Möglichkeiten zugesteht, je größer die Entwicklungserfolge der slowenischen bzw. kroatischen nationalen musikalischen Tätigkeit werden.

Im Einklang mit den Ideen der nationalen Bewegungen soll die Musik nationalen Zielen dienen, die Erstarkung der nationalen Kräfte fördern, den nationalen Geist und das nationale Bewußtsein des sich mehr und mehr entwickelnden Bürgertums und der breiten Volksmassen festigen, welche den Hauptfaktor zur Verwirklichung des Kampfes um die Selbständigkeit darstellen. Diese hatten zu dieser Zeit aber noch nicht eine solche Entwicklungsstufe erreicht, welche zur Aufnahme des damaligen europäischen Musikschaffens notwendig war. Außerdem war dieses Schaffen auch gar kein passendes Mittel, um auf die Massen jenen Einfluß auszuüben, welcher den nationalen Bewegungen nützlich war. Dieselben hatten ganz andere Ansprüche: es sollten inhaltlich entsprechende nationale Texte komponiert werden, möglichst einfach und mit einer Thematik, die dem volkstümlichen Empfinden nahesteht. Diese Forderungen bestimmten den Rest, der daraus hervorging: die Anwendung volkstümlicher Elemente in verschiedenen Varianten vom direkten zum stilisierten Zitat oder seiner Umformung durch die Persönlichkeit des Komponisten; die Nachfolge des musikalischen Nationalismus, welcher bei den Kroaten seinen Ideologen in V. Lisinski⁷, bei den Slowenen aber nach einigen weniger bedeutenden Vorgängern und in einem breiteren Sinne in B. Ipavec⁸ gefunden hatte; die vorübergehende Abweichung von der damaligen westeuropäischen Stilrichtung und von der Nachfolge der westlichen musikalischen Strömungen. Dies war gleichzeitig eine Preisgabe schon gewonnener Stellungen und bedeutete im Vergleiche mit der zeitgenössischen westeuropäischen Entwicklung Unterbrechung der Tradition, die sich dann in der slowenischen und kroatischen Musik auf einige Jahrzehnte erstreckte und durch die Interessen der nationalen Bewegungen verständlich und auch gerechtfertigt wird.

Die künstlerischen Prinzipien waren hier um die Mitte des 19. Jh. beim musikalischen Schaffen weder tonangebend noch entscheidend. Es waren die nationalen Interessen, die vorübergehend dominant wurden. Das Komponieren wurde im Anfange der nationalen Bewegungen sowohl bei den Slowenen als bei den Kroaten durch den politisch bedingten Nationalismus gefordert, und ebenso war es bei den Serben. Dadurch wurde natürlich unmittelbar die Qualität des Schaffens beeinflußt. In den Reihen der Komponisten dieses Zeitabschnittes gab es viele im Musikhandwerk unvollkommene, jedoch national begeisterte Persönlichkeiten. Professionelle Musiker und gut ausgebildete Komponisten, welche sich zu den nationalen Bewegungen bekannten und sich ihren Anforderungen anpaßten, waren zu dieser Zeit relativ selten.

Wenn man die Resultate dieser Entwicklungsperiode mit strengen künstlerischen Maßstäben würdigen wollte, so würde es sich herausstellen, daß die Tonwerke dieser Zeit zumeist weder der Qualität noch dem Stile nach einem Vergleich standhalten können mit Werken aus anderen Ländern, wo die nationalen Bewegungen, sofern sie existierten, diesen Inhaltscharakter und derartige Bedürfnisse nicht aufwiesen, und wo das künstlerische Schaffen nicht von politisch bestimmten, sondern von geistig und sonstwie orientierten nationalen Bestrebungen inspiriert wurden. Es gibt natürlich auch Ausnahmen, wo sich die Komponisten zwar den nationalen Bewegungen angeschlossen hatten, aber doch mit der europäischen Entwicklung Schritt hielten und in der Kompositionslehre vorzüglich bewandert waren⁹. Trotzdem steht fest, daß

⁷ Der Fortsetzer der Ideen von V. Lisinski (vgl. MGG VIII, 954) war F. Kuhač (s. MGG VII, 1873 bis 1874).

⁸ B. Ipavec (s. MGG VI, 1394—1395) hatte eine solche ideologisch bedingte Linie nicht so scharf und zielbewußt durchgeführt, wie z. B. Lisinski, Stanković oder Kuhač.

⁹ Unter diesen sind besonders V. Lisinski, A. Ipavec (Ipawitz, Ipavic, 1815—1849) und J. Tomaževic (Thomasoviz, Tomashoviz, Tomaschoviz, 1824—1851) zu erwähnen.

das Schaffen während dieses Zeitabschnittes, welcher bis etwa 1860 bei den Kroaten und Slowenen und noch länger bei den Serben dauerte, im Vergleiche zum europäischen Stile nicht zeitgenössisch war und sich vor- oder frühromantisch orientierte.

Als die Serben ihrem politischen Ziele nahe waren und die nationalen Bewegungen der Slowenen und Kroaten durch die Proklamierung des Oktober-Diploms und durch das Februar-Patent gefestigt wurden, es demnach auf der Hand lag, daß die weitere Entwicklung in dieser Richtung zu weiteren Erfolgen führen werde, besserte sich allmählich auch die Lage der Musik. Die Schärfe des politisch orientierten Nationalismus nimmt mit den wachsenden Erfolgen der nationalen Bewegungen ab. Obwohl der Nationalismus in einem bestimmten, jedoch geringeren Maße als bisher noch immer aktuell bleibt, setzen sich neben ihm schon und immer mehr im Musikschaffen auch andere Anregungen durch, darunter besonders der geistig bedingte Nationalismus. Die utilitaristischen Prinzipien treten in den Hintergrund, die künstlerischen gewinnen an Geltung.

All dies tritt in den Bestrebungen der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik, die in dieser Zeit so viele Kontraste umfaßt, bedeutend hervor. Die einheimischen Musiker werden in den letzten Dezennien des 19. Jh. zahlreicher und bleiben dank günstigeren technischen Bedingungen in größerem Ausmaße in der Heimat. Die Festigung des nationalen Bürgertums, das neue Musikpublikum, die neuen Bedürfnisse und damit die ausgedehnte reproduktive Tätigkeit, all dies führte auch zur Vermehrung der Anzahl der Komponisten. Die Kompositionsgebiete umfassen nun nicht mehr nur Vokal-, sondern auch Klavier-, Kammer-, solistisch-instrumentale, vokal-instrumentale, symphonische und Opernmusik. Es entstehen größere und große Formen, die Schaffensbestrebungen gewinnen im Vergleich mit der Vergangenheit außerordentlich an Umfang. Nebst der Vokalmusik sind besonders Klavierwerke mit volkstümlicher Thematik oder mit entsprechender Modifikation solcher Thematik, Ouvertüren, Rhapsodien, historische Opern, deren Libretti Stoffe aus der nationalen Vergangenheit behandeln, und Kantaten auf vaterländische oder geschichtliche Texte beliebt. Je mehr die nationalen Ziele ihrer Verwirklichung näherkommen, desto mehr kommen aber auch geistig neue, individuell bedingt Orientierungen zum Ausdruck, die immer unzweideutiger mit den Orientierungen der damaligen westeuropäischen Romantik im Einklang stehen. Indem dieselbe im Westen schon früher der Neuromantik das Feld geräumt hatte oder lediglich bei einzelnen weiterlebte, ist nun die slowenische, kroatische und serbische Romantik in voller Blüte; in ihr offenbaren sich, weniger dem Ausdrucksgehalt als dem technischen Stile nach besonders die Einflüsse der deutschen, französischen, polnischen und tschechischen Romantik, viel weniger die des Verismus und fast gar nicht die des russischen romantischen Realismus, die erst später wirksam werden. Sie zeigt eine Reihe von Vertretern, worunter geschulte Musiker immer zahlreicher sind¹⁰, und diese manifestieren trotz den erwähnten Einflüssen klare individuelle Charakterzüge. Die musikalische Reproduktion dieser Entwicklungsepoche geht aber einen fast vollkommen anderen Weg als die Produktion. Einerseits pflegt sie intensiv die Werke der nationalen Komponisten, auf der anderen Seite ist sie jedoch im Einklang mit der damaligen westeuropäischen Musik und widmet eine besondere Aufmerksamkeit auch dem Schaffen anderer slawischen Völker.

¹⁰ Davon treten bei den Serben nebst dem schon erwähnten D. Jenko vor allem S. Mokranjac und J. Marinković (s. Art. *Jugoslawien / Serbien / Kunstmusik* in MGG VII, 328), bei den Kroaten F. S. Vilhar (vgl. Art. *Jugoslawien / Kroatien / Kunstmusik* in MGG VII, 319) und der außerordentlich produktive, teilweise veristisch eingestellte I. Zajc (s. ebda, 319–320) hervor; bei den Slowenen waren es B. Ipavec, F. Gerbič (s. ebda, *Slowenien / Kunstmusik*, 312) und A. Foerster (vgl. ebda, 312), in der Kirchenmusik gleichzeitig Ideologe des slowenischen Cäcilianismus, welcher stilistisch ganz andere Wege ging als die Romantik, seiner Grundanschauung nach aber auch nichts gemein hatte mit den nationalen Bewegungen der Slowenen und Kroaten.

Die Romantik wirkt in der slowenischen, serbischen und kroatischen Musik teilweise noch Ende des 19. und am Anfang des 20. Jh. weiter. Es macht sich jedoch noch vor dem Ausklang des 19. Jh. die Orientierung zur Neuromantik und zum Impressionismus geltend¹¹. Für die solcherart orientierten Komponisten ist besonders bezeichnend, daß sie die Idee des musikalischen Nationalismus den neuen Stilanschauungen anpassen. Dies gilt vor allem für die serbische und kroatische Musik des behandelten Zeitraumes.

Das Schaffen im expressionistischen Stile beginnt bei diesen Völkern unmittelbar vor Beginn des ersten Weltkrieges und ist anfangs besonders durch die später stark und tief entwickelte Persönlichkeit des Komponisten M. Kogoj verwirklicht worden¹².

Der technischen Qualität nach hatten die einzelnen slowenischen, kroatischen und serbischen Komponisten die europäische Höhe schon im Zeitraume ihrer Romantik und Neuromantik erreicht. Dem Stile nach aber wird der Westen in der Musik dieser Nationen erst mit dem Auftreten des Expressionismus vollkommen eingeholt. Die musikalischen Phänomene der erwähnten Völker verlaufen stilistisch von da an untereinander und mit denen Westeuropas parallel. Diese Entwicklungsperiode bedeutet für die Slowenen und Kroaten das neuerliche Anknüpfen an die Überlieferung und die Wiedereingliederung, für die Serben jedoch die endgültige Eingliederung in den europäischen Rahmen.

Für alles, was sich in diesem Augenblicke offenbarte, waren die Voraussetzungen erfüllt: die Serben hatten ihre nationale und staatliche Selbständigkeit erreicht, die Kroaten und Slowenen waren knapp davor; das Bedürfnis nach einem politisch bedingten Nationalismus hatte sich wesentlich verringert und der Übergang zum spontanen individuellen Erlebnis des geistig orientierten Nationalismus war aufgetreten; der nationale Charakter der einzelnen nationalen Musikkulturen war eine Tatsache geworden und dadurch wurde auch ihre Eigenart geformt. Die nationalen Bewegungen hatten ihren bisherigen Sinn und Inhalt im allgemeinen realisiert. Dadurch traten auch ihre weiteren politisch bedingten Einflüsse, die sich in der erwähnten Musik im 19. Jh. in künstlerischer Hinsicht zuerst negativ ausgewirkt hatten, in ihren Folgen aber doch positive Resultate zeigten, zur Seite. Die anschauungsmäßigen Varianten waren in den geistigen Richtungen der Komponisten dieser ethnischen Räume zwar schon früher verschiedensartig, doch dominierte in irgendeiner Form mehr oder minder stets der nationale Akzent. Jetzt, am Abschluß dieser Periode, ist die Situation fast entgegengesetzt: die einerseits ethnisch geistig, andererseits universalistisch bedingte Richtung wird vorherrschend und bedeutet in der Musik dieser südslawischen Völker den Beginn einer neuen Entwicklungsperiode.

LADA STANTSCHewa-BRASCHOWANOWA / SOFIA

Die Musik von 1830 bis 1914 in Bulgarien

Im Hinblick auf seine musikgeschichtliche Entwicklung unterscheidet sich das bulgarische Volk von den meisten westeuropäischen Völkern in solchem Grade, daß es gewissermaßen als geschichtslos bezeichnet werden könnte. Einerseits stellt nämlich seine jahr-

¹¹ Bei den Slowenen durch R. Savin (F. Širca, vgl. Art. *Jugoslawien / Slowenien / Kunstmusik* in MGG VII, 312–313) und nach ihm durch E. Adamič (s. ebda. 313) und A. Laiovic (vgl. MGG VIII, 89–90), bei den Kroaten hingegen durch F. S. Vilhar und A. Dobronić (ebda, *Kroatien / Kunstmusik*, 320), B. Bersa (ebda, 320) und F. Dugan (ebda, 320). Bei den Serben tritt eine derartige Orientierung Anfangs des 20. Jh. auf mit den Komponisten P. Konjović (vgl. MGG VII, 1457), M. Milojević (s. MGG IX, 341–342) und S. Hristić (s. MGG VI, 803–804).

¹² Vgl. MGG VII, 1395.