



A JOURNAL OF THE SOCIETY FOR MUSIC THEORY

MTO 31.2 Examples: Goldberg, Music Theory as an Instrument of Nationalism

(Note: audio, video, and other interactive examples are only available online)

<https://www.mtosmt.org/issues/mto.25.31.2/mto.25.31.2.goldberg.html>

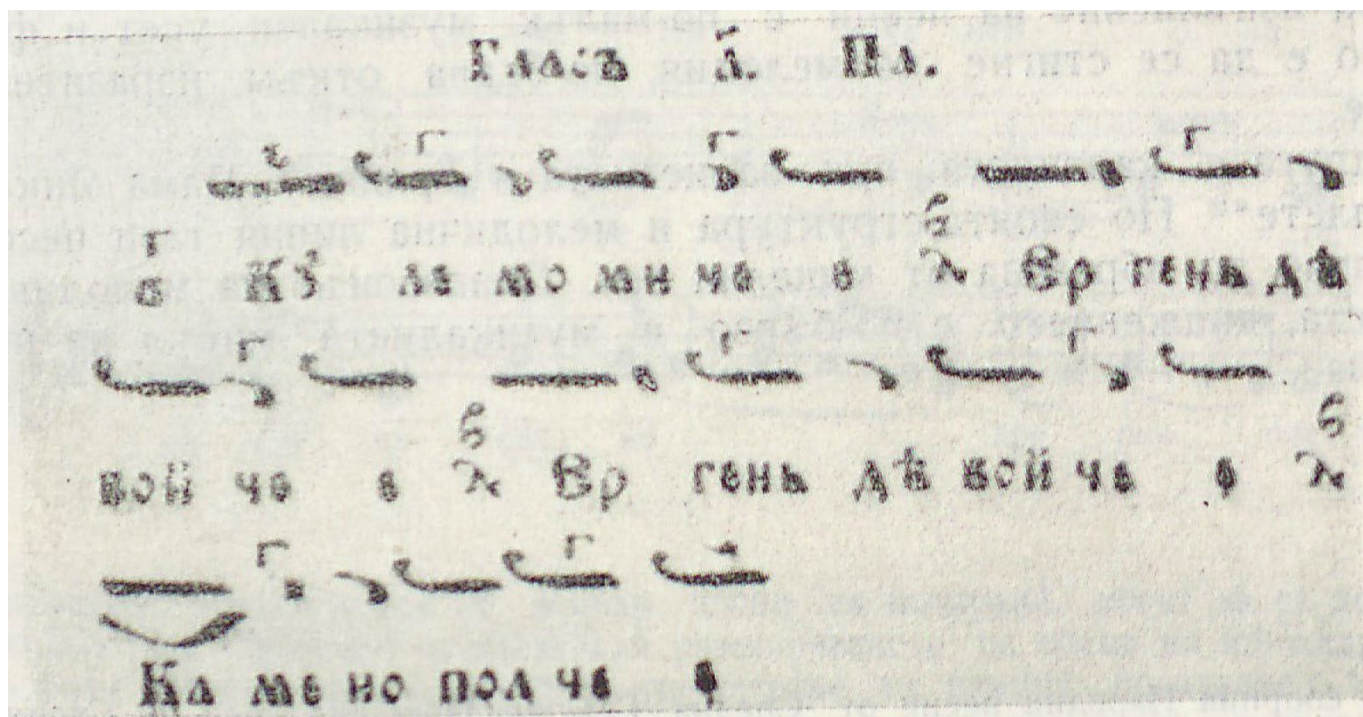
за да я противопостави на Гръцкото филхармонично дружество, разпространяващо еснафската дребнобуржоазна романсова и танцова музика. Със своя хор участва в типичните за времето литературно-музикални вечеринки. Заедно с група просветени варненски граждани Х. образува бълг. музикално дружество „Гула“ и поема ръководството на хора към него. За този хор той пише в 1897 и 1898 популярните си китки „Лилияна мома хубава“ и „Пусти моми жеравненки“. През 1900 Х. заминава за Прага и постъпва в класа по композиция на бележития чешки композитор Дворжак. В продължение на 3 години изучава композиция, работи над солови, хорови и оркестрови творби. Заслужават внимание песните му върху текстовете на революционния чешки поет В. Халек, които свидетелствуват за вярна идейна ориентация, явяваща се естествено продължение на неговите демократични и патриотични разбирания в България. Реалистичните народнически възгледи на Х. още повече укрепват в средата на Дворжак и неговите известни ученици — Сук, Новак, Недбал и др. С най-голям пиетет той се отнася не само към класическата чешка музика, но и към руската музикална класика. Завършил учението си в Прага, Х. учителствува три години в родния си град като отплата за издръжката му в Прага от варненското гражданство. След спечелването на конкурса по случай откриването на Народния театър през 1907 с увертюрата „Ивайло“ композиторият се премества в София и остава до края на живота си в столицата. През годините около Балканската война се появяват редица негови творби за смесен и еднороден хор, които в кратко време стават широко известни. Паралелно с това той работи върху проблемите на ритъма и такта в българската народна музика, пише много статии, участва активно в обществения живот, учителствува в софийските гимназии, ръководи хор „Родна песен“, записва в Бесарабия български народни песни, а крайната му цел е Русия, където смята да проучи старобългарските църковни напеви. Сериозен удар върху така ентузиазно подетата музикално-творческа и обществена дейност е поражението на България през Първата световна война. От 1918 Х. е директор на Държавното музикално училище, което поради изострени отношения с някои преподаватели е принуден да напусне през 1920. Нуждата го кара да постъпи като хормайстор в оперетния театър „Ренесанс“. Същевременно ръководи и хора при църквата „Св. Седмочисленици“. През 1922 е избран за професор по теоретични дисциплини в новооткритата Държавна музикална академия. От това време са и песните му връзки с най-популярния работнически хор от 20-те години „Георги Кирков“. Създаването на марша „Червено знаме“, хармонизирането на „Интернационалът“, обработката на „Дружна песен“ от Г. Горанов и „Учителският марш“ от Е. Манолов също говорят за отзивчивост у композитора към борческата тематика на пролетарската поезия и песен. Двадесетте години са най-плодотворните в живота на Х. Не толкова чрез политическите си възгледи, а по силата на своето народностно демократично



изкуство, по силата на своя реалистичен творчески метод Х. се свързва с революционния подем на народните маси. Без да отразява конкретно, пряко революционните събития от 1923, неговото творчество по своето бодро, жизнелюбивост съдържащо съдържание е съзвучно на оптимизма на работническите маси от това време. Паралелно с активната си композиционно-творческа работа Х. продължава да изследва научно особеностите на българската народна песен. След първия му значителен принос в българската музикално-фолклорна наука „Ритмическите основи на народната ни музика“ (1913) той пише втория си основен труд „Техническият строеж на българската народна музика“ (1928). През 30-те години творческата активност на композитора значително намалява. Разработката на сравнително малките хорови и солови песни отстъпва място на по-големите хорови творби и на създаването на църковни композиции за ръководения от него смесен хор при храма-памятник „Александър Невски“.

Х. е композитор-мелодик. Подчиняването на всички изразни елементи на ярката изразителна мелодия е основен творчески принцип у него. Хармонията е проста, но ло-

Example 2. Transcription by Angel Sevlievets of the song "Kule momiche" using Chrysanthine neumes (published 1868; reprinted in Lyondev 1967, 170)

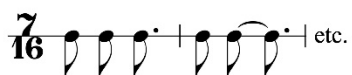


Example 3. Transcription of Sevlievets's neumes into staff notation by Petür Lyondev (1967, 171; see also Katsarova 1967, 11)

Lyondev's transcription of Sevlievets's neumes:



Lyondev's correction to Sevlievets's rhythmic notation:



Example 4. Unequal metric durations adjusted to fit an equal meter in a transcription of the song "Petlite peyat" (Kodzhamanov 1891, 82; see also Examples 2 and 3 above)

Vivo

Пет-ли - тѣ пѣ-ятъ на съ - ми - ня - ло, Ког-ли - тѣ дзрън-катъ по кла-ден - ци-тѣ.

Example 5. Unequal meter with a 1:2 ratio of unequal beats instead of a 2:3 ratio in a transcription of the song "Vishe selo zelen yavor" (Konev 1894, 52; see also Todorov 1981, 59)

Slow

Konev's transcription:

Ви - ше се - ло зе - лен я - вор, ви - ше се - ло зе - лен я - вор, дос.

Todorov's correction to Konev's rhythmic notation:

etc.

Example 6. Each beat in a different measure with changing time signatures in a transcription of the song "Momini poruchki" (Konev 1895, 118; see also Todorov 1981, 59)

Moderato

Са - нокъ ми фан - ка се - де - ла, ле - ле, ла.

9
Ру - во - то си го ре - де - ла, фан - ка

17
ру - во - то си - - - - - го ре - де - ла.

Example 7. Different time signatures for the same dance type in a pair of *ruchenitsa* transcriptions (Manolov 1900, 198; see also Todorov 1981, 48)

Allegro 1.

7

1. 2.

2.


6

10

14

Example 8. Hristov's (1913, 6–8) lists of Bulgarian meters


First Group of Meters

1^a.  = $\frac{3}{16}$

1^e.  = $\frac{3}{16}$

2^a.  = $\frac{7}{16}$

2^e.  = $\frac{7}{16}$

2^a.  = $\frac{7}{16}$ ¹⁾

¹⁾ Theoretically possible

3.  = $\frac{9}{16}$

4^a.  = $\frac{9}{16}$



4^e.  = $\frac{9}{16}$

4^a. 



4^a.  = $\frac{9}{16}$

5.  = $\frac{10}{16}$

6.  = $\frac{11}{16}$

7^a.  +  = $\frac{12}{16}$

7^e.  +  = $\frac{12}{16}$

7^a.  +  etc.

8^a.  +  = $\frac{14}{16}$

8^e.  +  = $\frac{14}{16}$

Second Group of Meters

1.  = $\frac{3}{8}$

2.  = $\frac{4}{8}(\frac{2}{4})$

3.  = $\frac{5}{8}$

4.  = $\frac{6}{8}$

5.  = $\frac{8}{4}$


6.  = $\frac{4}{4}$


7.  = $\frac{7}{8}$

8.  = $\frac{8}{8}$ etc.

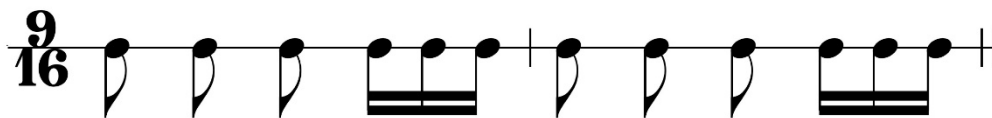
Example 9. Meters described in Hristov's 1913 study, listed in the order in which they appear in the text

Time Signature	Pulse Grouping	Primary Dance Name	Incorrect Time Signature
5/16		<i>paidushka</i>	3/8
5/16			
7/16		<i>rūchenitsa</i>	3/4
7/16		<i>makedonsko horo</i>	3/8, 2/4
8/16			5/8
9/16		<i>radomirsko horo, troplivo horo</i>	5/8, 5/4
9/16			
10/16			
11/16		<i>haidushka igra</i>	3/4, 5/8
12/16		<i>elbasansko horo</i>	7/8
13/16			7/8
14/16		<i>yunkinata</i>	8/8
14/16		<i>elbasansko horo</i>	
6/16		ordinary <i>horo</i>	
3/8 (3/4)			
2/4 (4/8)		“dance-leading songs”	
5/8 (5/4)		“a particular dance with such a meter does not exist”	
6/8			
7/8		<i>chamcheto</i>	8/8
8/8 (8/4)		“a particular dance that moves forward and back”	
4/4			
9/8 (9/4)			
11/8			
























Example 10. Hristov's (1913, 22) examples of melodies in 9/16 meter that have been incorrectly written in 5/8, which he attributes to Karel Mahan



Hristov's
correction to
Mahan's
rhythmic
notation:



Example 11. Meters in Hristov's 1913 study and the names of the *usuls* he compares them to

Time Signature	Pulse Grouping	<i>Usul</i> Comparison
5/16		<i>curcuna</i>
5/16		
7/16		" <i>mandra</i> "
7/16		
8/16		<i>katakofti</i>
9/16		<i>çifte sofyan</i>
9/16		
10/16		
11/16		"not found"
12/16		<i>devr-i hindi</i>
13/16		
14/16		<i>katakofti</i>
14/16		
6/16		
3/8 (3/4)		<i>semai</i>
2/4 (4/8)		
5/8 (5/4)		
6/8		
7/8		<i>devr-i hindi</i>
8/8 (8/4)		<i>katakofti</i>
4/4		
9/8 (9/4)		<i>aksak</i>
11/8		



Example 12. Meters in the 1925 version of Hristov's study and the names of the rhythmic feet he compares them to. Additions and changes in the revised version of the text are shown in blue.



Time Signature	Pulse Grouping	Primary Dance Name	Rhythmic Foot Comparison
4/16 (2/8)		<i>sitno horo</i>	dactylic, pyrrhic
5/16		<i>paidushka</i>	iamb, unequal dactylic, paeon
5/16			
6/16		ordinary <i>horo</i>	
7/16		<i>rūchenitsa</i>	epitrite, unequal ionic
7/16		<i>mūzhka rūchenitsa</i>	epitrite, unequal ionic
8/16		<i>chamcheto</i>	criticus
9/16		<i>radomirsko horo</i> , <i>troplivo horo</i>	paeon
9/16			
10/16		"a particular dance"	
11/16		<i>haidushka igra</i>	
11/16		"some dance songs"	
12/16		<i>elbasansko horo</i> , <i>chamcheto</i>	
13/16		<i>pomashko horo</i>	
14/16		<i>yunkinata</i>	
14/16			
11/16 + 10/16			
18/16		<i>beratcheto</i>	
3/8 (3/4)			tribrach, trochee, iamb, ionic
2/4 (4/8)		"dance-leading songs"	double dactylic
5/8 (5/4)		"a particular dance with such a meter does not exist"	paeon, cretic
6/8			iamb
7/8		<i>chamcheto</i>	epitrite
8/8 (8/4)		"a particular dance that moves forward and back"	
4/4			
9/8 (9/4)			
11/8			



Example 13. Westphal's ([1880] 1968, 137) table of rhythmic feet without *chronos alogos* ("rational") and with *chronos alogos* ("irrational")

		Trochäus		Daktylus		Ionicus	
		rational	irrational	rational	irrational	rational	irrational
		2 1	2 1½	2 2	2 2½	4 2	4 2½
Chronos protos							



Example 14. Hristov's ([1925a] 1967, 40–41) list of meters and corresponding names of rhythmic feet. Fractions represent time signatures. Color-coded boxes indicate correspondences with Westphal's table in Example 13.

$2/8$  dactylic rhythm
 (pyrrhic)


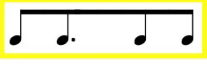


$2\frac{1}{2}/8$  unequal dactylic rhythm
 (paeon)

$3/8$  ionic rhythm


$3\frac{1}{2}/8$  unequal ionic rhythm
 (epitrite)

$3\frac{1}{2}/8$  unequal ionic rhythm
 (epitrite)

$4/8$  double dactylic rhythm


Elongating one part of the latter type results in $4\frac{1}{2}/8$ meter  
 

Example 15. Hristov's ([1925a] 1967, 39–40) diagrams of unequal meters in European classical music

5/4

7/4

The diagram shows rhythmic patterns for 5/4 and 7/4 meters. For 5/4, the primary rhythmic part consists of two groups of four eighth notes, and the secondary part consists of five quarter notes. For 7/4, the primary rhythmic part consists of two groups of four eighth notes, and the secondary part consists of seven quarter notes.

Example 16. Hristov's ([1925a] 1967, 40) diagrams of unequal meters in Bulgarian music

5/16 5/8 (primary rhythmic parts)

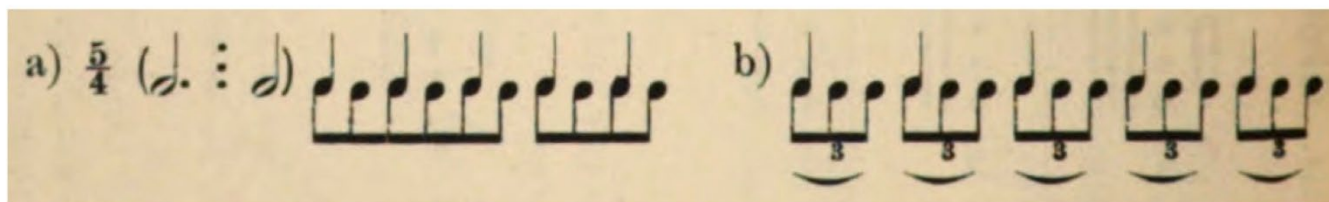
 (secondary rhythmic parts)

7/16 7/8 (primary rhythmic parts)

 (secondary rhythmic parts)

The diagram shows rhythmic patterns for 5/16, 5/8, 7/16, and 7/8 meters. For 5/16, the primary rhythmic part consists of two groups of four sixteenth notes, and the secondary part consists of two eighth notes. For 5/8, the primary rhythmic part consists of two groups of four eighth notes, and the secondary part consists of two quarter notes. For 7/16, the primary rhythmic part consists of two groups of four sixteenth notes, and the secondary part consists of three eighth notes. For 7/8, the primary rhythmic part consists of two groups of four eighth notes, and the secondary part consists of three quarter notes.

Example 17. Wiehmayer's (1917, 78, 81) diagrams of unequal meters



Example 18. An arrangement by Josif Marinković of the song "I az byah edna na maika," as quoted and corrected by Hristov ([1925a] 1967, 50)

Allegretto

(4)

И аз бях јед-на на мај - ка и тя се за мен за - вај - ка etc.

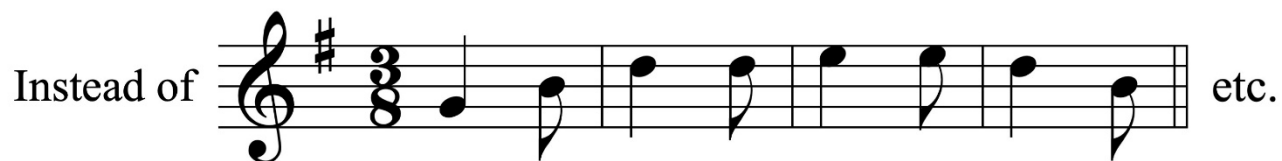
Instead of

(3)

И аз бях ед - на на май - ка etc.

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is in 3/4 time, marked 'Allegretto' and '(4)'. It contains a melody with lyrics: 'И аз бях јед-на на мај - ка и тя се за мен за - вај - ка etc.'. The bottom staff is in 7/16 time, marked '(3)'. It contains a melody with lyrics: 'И аз бях ед - на на май - ка etc.'. The lyrics are aligned with the notes on both staves.

Example 19. Alteration made by Bulgarian musicians to music originally in 3/8 (Hristov 1913, 32)



Example 20. Alterations made by European classical musicians to rhythms originally in 7/16 (Hristov 1913, 33)

♪. ♪♪ through the removal of a sixteenth note becomes ♪♪♪

♪♪♪. through the removal of a sixteenth note becomes ♪♪♪

♪♪♪. through the addition of a sixteenth note becomes ♪♪♪

Example 21. Hristov's (1913, 12–13) correction to an arrangement of music for the dance *paidushka*. The annotations marking added pairs of measures are Hristov's.

$\text{♩} = 80-84$

mf *f* *mf*

Addition

8

1. 2.

p

15

22

f *mf* *f*

Addition *Addition*

29

sf *f*

36

mf *f* *f* *p*

Addition

43

mf *f*

Addition

50

mf *f* *mf*

57

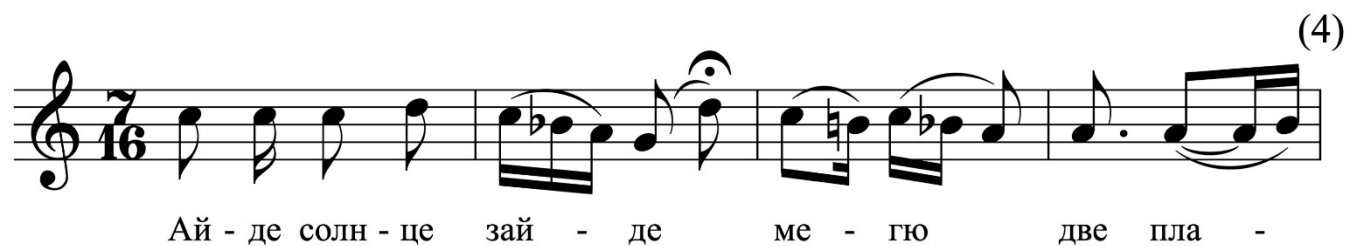
f *f* *p*

Addition

Example 22. Hristov's ([1925a] 1967, 92–93) examples of 11-element rhythmic cycles

11/16 meter, eleven-measure period and eleven-syllable verse:

„Цар Селим се,	Дай коле	подервишил
Си облекол,	Дай коле	бело руво“



Example 23. Headings of sections added at the end of Hristov [1925a] 1967, with comparable headings selected from Wiehmayer 1917. The page that each heading appears on is indicated in parentheses.

Hristov	Wiehmayer
Regular and “irregular” (metabolic) rhythm in sentences and periods (85)	Period and strophe. Regular and irregular <i>Satz</i> groups and periods (204)
Periods by length, content, and form (86)	(no direct equivalent)
Common (analogous) regularities in the structure of verses, meters, and periods (90)	(no direct equivalent)
Beginning phrases with an incomplete measure (<i>Auftakt</i> , anacrusis) (95)	<i>Auftakt</i> and the determination of emphasis. <i>Vortakte</i> . Proleptic <i>Auftakt</i> (104)
Masculine and feminine rhythmic cadences (96)	Masculine and feminine phrase ending (138)
The link between musical and poetic rhythmic accent (97)	Metric accent and logical stress (99)

Example 24. Hristov’s (1913, 14) example of a melody in the second type of 516 meter

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 5/16. The first staff is marked **Vivo** and contains a melody of eighth notes. It features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2. Fine'). The second staff is marked with a '6' above the first measure and ends with the instruction **D.C.** (Da Capo).