

Petrescuv fundovaný výklad přidržuje se pak dále spíše hlediska systematického nežli historického. Na stranách 19–166 analyzuje autor byzantskou modalitu, přičemž se ve všech dílčích případech zabývá nejen souborem otázek hudebněteoretických, ale i problémy ryze dešifračními. Rozbor neumových znaků (s. 194 ad.) je poněkud příliš stručný. Autor je schopen suverénně srovnávat různé okruhy pramenů, avšak zdá se, že by právě zde při ohromné rozloze spisu neuškodilo přehlednější pojednání určující vzájemné chronologické souvislosti. Za Petrescovým textovým výkladem následuje oddíl faksimilovaných ukázek (zpřístupňují řadu cenných příkladů z rumunských sbírek) a prakticky celý zbytek knihy (s. 225–672) vyplňují kritické transkripce uspořádané opět podle příslušnosti ke všem čtyřem autentickým i plagátním modům. Kritičnost je tu přitom dána nejen připojenými komentáři, ale v první řadě faktem, že přepis je řešen jako synchronizovaný moderní notační záznam téchže skladeb z různých rukopisů.

Jaké metodologické závěry vyplývají pro dnešní světové bádání z rozsáhlého a svým způsobem vskutku ojedinělého studia Petrescova? Známy byzantolog Ioan D. Petresco (v rumunských slovnících bývá uváděn i pod jménem Petrescu), dnes již téměř pětadesátiletý badatel, prošel kdysi studiem gregoriánského zpěvu i hudební historie v Paříži (k jeho učitelům zde patřil André Pirro). Jeho nejnovější dílo vyvrcholuje řadu byzantologických studií otevřenou znamenitou prací *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël* (vyšla v Paříži roku 1932). Petresco nazývá své dílo „paleografickou studií“ – ve skutečnosti je mu však hudební paleografie pouze metodou k dešifraci východních duchovních zpěvů. Autorovy transkripce znamenají skutečně podstatné obohacení doposud známého fondu řecké liturgie. Historická metoda není však uplatněna do důsledku. Rumunský terén nabízí přímo ideální možnosti k průkopnickým srovnávacím studiím, jež by stanovily poměr řeckého a slovanského duchovního zpěvu v jednotlivých vývojových fázích; srovnání středověkých a novějších rukopisů si doslova vynucuje řešení otázky, do jaké míry byla řecká tradice schopna vývoje atp. Autor nepochybně zná řadu odpovědí na podobné otázky, avšak syntetický výklad nepodává. Snad je to dáno i omezením dosahem použitých metod. Pokud Petresco podává určitou hudební charakteristiku památek, spokojuje se s běžnými výrazovými metaforami (srovnej výklad prvního plagátního modu na s. 43). Nevysvětlené zůstává i jeho závěrečné přesvědčení (s. 223), že středověká byzantská tradice není hudebně mrtvá. Vývojový posun projevující se ve variabilitě melodického fondu (lze jej vyčíst ze synchronizovaného přehledu melodií ke stejným textům, pokud jsou srovnávány zápisy středověké a pozdější proveniencí) sice existuje, ale je nepatrný. Záznamy 17. a 18. století obohacují vokální středověkou linku jen nepatrně, neproměňují její styl a varianty nevznikají nijak pravidelně. Vcelku to potvrzuje známou tézi, že byzantský liturgický zpěv zůstával i při značném přenosu časem či prostorem spíše staticky nehybný. Petrescovou zásluhou je ovšem melodický a eo ipso též etnomusikologický rozbor byzantské vokální tradice umožněn. To samo zaručuje novému dílu přímo epochální místo v současné byzantologické produkci.

Jiří Fukač

Jan Racek: Stilprobleme der italienischen Monodie. Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen Barockliedes (erschienen als Band 103 der Opera Universitatis Purky-nianae Brunensis, Facultas Philosophica, Praha 1965).

Jan Raceks bedeutsames Buch „Stilprobleme der italienischen Monodie“ ist die Frucht dreißigjährigen Forschens. Es beinhaltet „stilistische, musikhistorische, kulturgeschichtliche und gesellschaftliche Probleme des instrumentale begleiteten Sologesanges der italienischen Monodie in der Zeit zwischen 1600 und 1670“ (S. 5) und ist ein Beweis dafür, daß auch heute bei den eminenten Anforderungen, die hinsichtlich eines erschöpfenden Quellenstudiums und bibliographischer Korrektheit gestellt werden, ein derart umfassendes Werk möglich ist. Als erste systematische Darstellung der italienischen Monodie beschreibt es jene sieben Dezennien, in denen sich „der melodisch-harmonische Stil in allen Kompositionsarten durchsetzte, durch welche die europäische Musik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart hindurchging“ (S. 213). Das Buch darf den großen Monographien, die in der ersten, fruchtbaren

Zeit musikwissenschaftlichen Forschens um die Jahrhundertwende entstanden sind, angereicht werden.

Auf Studienreisen in den Jahren 1929, 1930 und 1936 durchforschte der Autor Archive und Bibliotheken in Italien und sichtete die Quellen in Bologna, Fermo, Ferrara, Florenz, Genua, Loreto, Mantua, Mailand, Monte Cassino, Neapel, Palermo, Parma, Pesaro, Rom, Siena, Turin, Venedig und Verona. Bei dem fast gänzlichen Fehlen von Vorarbeiten war Racek vor eine terra incognita gestellt. Die deutsche Musikwissenschaft um Ambros und Riemann hatte nämlich fast nur das in Deutschland überlieferte Material bezüglich dieses Themenkreises berücksichtigen können und italienische Editionen waren nach Anfangserfolgen versiegt.

Die umfangreiche Studie resultiert aus dem eingehenden Studium von beinahe zwei Dutzend zeitgenössischen Traktaten sowie dreihundert Monodien von achtzig Komponisten, die in einem Verzeichnis in der Einleitung mitgeteilt werden. Die Mehrzahl der angeführten Quellen liegt in der musikhistorischen Abteilung des Mährischen Museums Brno in Mikrofilmen auf und gilt als eine der vollständigsten Sammlungen der italienischen Monodie. Die von Vladimír Helfert angeregte Arbeit erschien als Habilitationsschrift in einer bedeutend kürzeren Version unter dem Titel „Slohové problémy italské monodie. Příkladové k dějinám jednohlasé barokní písně“ (Praha—Brno 1938). Eine Reihe weiterer Arbeiten zu diesem Thema gibt das Schriftenverzeichnis in der Festschrift Jan Racek zum 60. Geburtstag wieder (s. Sborník filosofické fakulty Brněnské University, ročník 14, řada uměnovědná F 9, Brno 1965, S. 417ff.). Die Arbeit soll nach Meinung des Autors Ansatzpunkt für weitere Studien sein, sie ist indes mehr und als methodischer Leitfaden jeglicher Beschäftigung mit der Musik des Frühbarock hinsichtlich der geistesgeschichtlichen Grundlagen wie auch der melodischen, harmonischen, formalen und tonsymbolischen Sprachformung unumgänglich.

Das 310 Seiten starke Buch ist in fünf Abschnitte gegliedert, enthält ein in französischer Sprache gehaltenes Résumé und im Anhang einen Auszug aus einem Traktat von Braccino, den vollständigen Abdruck von elf Monodien von Caccini, Peri, Falconieri, Giamberti, Zamponi, Fornaci, Pesarino-Patto, Anglesi, Strozzi und Cazzati sowie 34 Bildtafeln. Ein ausführliches Namens-, Sach- und Ortsverzeichnis erleichtert die Benützung des Buches.

Im ersten Abschnitt skizziert Racek die soziologischen, historischen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen für die Entstehung der italienischen Monodie. Er macht gesellschaftliche Umschichtungen, die geänderte geistige Haltung des Barockmenschen, neue ästhetische Anschauungen in der Affektenlehre und in der Theorie von der Nachahmung der Natur in der Kunst, das immer stärker werdende Bemühen um eine Trennung der geistlichen von der weltlichen Musik, die neue Lebensphilosophie, den religiösen Fanatismus und den Hang zum Extremismus als Charakteristika einer neuen Gesamtsituation geltend und veranschaulicht dies an zahlreichen, signifikanten Beispielen (S. 20 ff.). Der Großteil des Abschnittes gilt den musikgeschichtlichen Wurzeln zur Entstehung der Monodie, den Forderungen der Theoretiker, daß die Musik dem Worte allein zu dienen habe, dem Typus der Villanellen und ähnlich gearteten Produktionen, den abgeleiteten Monodien, den Pseudomonodien, Lautenliedern u. a. m. Die seinerzeit von Robert Haas mit dem Todesjahr von Palestrina und Lasso (1594) gezogene Grenzlinie zwischen niederländischer Polyphonie und Monodie hält er „eher von symbolischer Bedeutung als wissenschaftlich streng begründet“ (S. 27). Für das Entstehen der Monodie ist seiner Meinung nach das Übergangsstadium um die Mitte des 16. Jahrhunderts von außerordentlicher Bedeutung, dem er breiten Raum widmet. Eine graphische Skizze verdeutlicht umfangreiche Ausführungen über das Verhältnis von Text und Musik, das nach einem Überwiegen der Musik im Zeitalter der Renaissance zu einem Überwiegen des Textes im Frühbarock und schließlich zu einer innigen Verschmelzung der beiden Elemente im Hochbarock geführt hat.

Der zweite Abschnitt über die Textvorlagen der italienischen Monodie enthält für den Musikwissenschaftler wie für den Literaturwissenschaftler wichtige Aufschlüsse. Racek beschreibt eingehend die Stoffkreise der Textvorlagen, ihre Vorliebe für erotisch-sentimentale Inhalte, das Aufgreifen von Natursubjekten mit ihren typischen pastoralen Elementen, Abschiedsszenen und den bekannten Lamentotypus. Die allen Bestrebungen der Monodisten zugrundeliegende unabdingbare Forderung nach „Erweckung der Leidenschaften“ vergleicht er mit gleichgearteten Erscheinungen in der Kultur-

geschichte, etwa dem Symbolismus im späten 19. Jahrhundert oder der Dichtung des Expressionismus. Die architektonische Baugliederung der Textvorlagen übte entscheidenden Einfluß auf die formale Gestaltung der Kompositionen aus, metrorhythmische Versgebilde und Reimschemata sowie das Prinzip der Wiederholung von Textabschnitten hatten in höchstem Grade stilbildende Kraft.

Von größter Bedeutung auch für diejenigen, der sich nicht unmittelbar mit der Monodie beschäftigt, sind zweifellos die Ausführungen Raceks über das melodische und harmonische Denken im vierten Abschnitt des Buches. Nach Erstellung eines Kataloges aller zugänglichen Monodien fand der Autor fünf Grundtypen (S. 89). Gemeinplätze, die häufig feststellbare Abhängigkeit der einzelnen Vertreter der Monodie untereinander sowie der Einfluß auf die musikalische Sprachformung durch Caccini und Monteverdi werden neben allgemeinen Regeln melodischer Baugliederung herausgearbeitet (S. 82 ff.). In der harmonischen Faktur der Monodien weist Racek besondere Kennzeichen wie etwa überraschende Harmoniewechsel in der Begleitung oder harmonische Reibungen, die durch die Führung der Singstimme entstehen, nach, deren die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts entbehrt hatte. Ab dem zweiten Jahrzehnt erhält nach seiner Darstellung die Monodie einen selbstständigen Ausdrucksfaktor, der in der europäischen Musik hier erstmalig anzutreffen ist (S. 127 f.). Auch die bekannten Baßformeln, die für die den Kompositionen des Barock immanente Technik der Variation so bedeutungsvoll sind, werden beschrieben (S. 171 f.). Am Ende des Kapitels findet der Leser einige Hinweise für die Aufführungspraxis (S. 135 ff.).

Im letzten Abschnitt über den Musikausdruck der italienischen Monodie geht der Autor zunächst von allgemeinen Überlegungen aus und bespricht erst danach die dem Komponisten zur Verfügung gestandenen Mittel zu einer effektvollen Ausdrucksgestaltung mit allen ihren musikalischen Symbolen. Regionale Unterschiede zwischen dem florentinischen (mittelitalienischen), venezianischen (norditalienischen) und römischen (südtalienenischen) Musikschaffen kann Racek zum Abschluß des Buches klarsichtig aufzeigen. Als Gründe dafür nennt er unterschiedliche historische Entwicklung, soziologische Struktur und Temperament der Bewohner dieser Gebiete, was man auch an gleichgearteten Erscheinungen in den anderen Künsten feststellen kann.

Das Buch, von dem man auf Grund der Titelgebung zunächst eine rein stilkritische Studie erwarten könnte, ist hinsichtlich der Darstellung allgemeiner geistes- und kulturgeschichtlicher Hintergründe von demselben hohen Wert wie hinsichtlich der des Stiles der italienischen Monodie in ihrer Gesamtheit.

Walter Pass (Wien)

Walter Kolneder: Antonio Vivaldi. Breitkopf und Härtel, Wiesbaden 1965.

Rektor Vysoké hudební školy v Karlsruhe, profesor dr. Walter Kolneder, patří mezi vynikající znalce staré hudby. Zabývá se speciálně tvorbou Antonia Vivaldiho a interpretací jeho děl. K sepsání své obsáhlé monografie o Vivaldim přistoupil po podrobném, pečlivém heuristickém studiu zejména v italských hudebních archívech a knihovnách. Ve své práci sleduje Kolneder nejprve Vivaldiho život, hlavní pozornost však věnuje rozboru Vivaldiho skladeb a stylovému zařazení tvorby tohoto italského mistra.

Kolnederova kniha by byla nemyslitelná bez soustředěné předchozí práce turínského hudebního vědce Alberta Gentiliho, který v letech 1928–1930 našel velké množství Vivaldiho skladeb, mezi nimiž bylo 300 koncertů, 8 sonát, 16 úplných oper, 5 svazků duchovních děl a 2 svazky děl vokálních. Gentiliho zásluhou byl Vivaldi v ústředí zájmu evropských muzikologů již od počátku třicátých let. Badatelské výsledky Marc Pincherla, Maria Rinaldiho aj. podnítily W. Kolnederu k dalším závěrům. Kolneder zděruháje osobitost Vivaldiho hudební mluvy a vidí jeho hlavní význam v tom, že bohatě rozvinul koncertantní formu a obohatil ji o nové výrazové prostředky (objevná harmonie, zvukové využití dechových nástrojů z hlediska barevného aj.). Tím například – to podotýkáme – je zcela vyvráceno stanovisko W. Wasielewského, který upírá Antoniu Vivaldimu samostatnost v hudebním myšlení a pomíjí jeho význam v nástrojové hudbě vrcholného baroka.