

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 turínské 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 zděrazňuje 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.

Je velmi sympatické, že Kolneder věnuje velmi mnoho místa také operní tvorbě Vivaldiho, která je v muzikologických kruzích velmi málo známá. Antonio Vivaldi se přiklonil k typu benátské opery. Jeho operní tvorbu nelze hodnotit jednoznačně, je však zjevné, že v době tvůrčího rozmachu byl Vivaldi zastáncem typu opery, která se ve své době již přežívala a působila poněkud staticky, zatímco například neapolský operní typ vítězil nejen zdůrazněním zpěvní virtuozity, ale také námětově. Četné Vivaldiho opery, které tvoří zajímavou kapitolu z dějin benátské opery, by si nesporně zasloužily koncertního provedení, a to proto, abychom se mohli blíže seznámit se stylem, který dnes může působit velmi sugestivně právě na koncertním pódiu.

Zůstává však nesporné, že Vivaldi ovládl především koncertní síň a představoval ve své době dokonce progresivní typ skladatele, který — obecně vzato — ovlivnil i největší mistry pozdního vrcholného baroka, jako byl Johann Sebastian Bach a další.

Za jeden z nejpodstatnějších kladů Kolnederovy knihy považují to, že autorův náhled na Vivaldiho dílo je zbaven vši antikvovanosti. Konkrétně to znamená, že Kolneder promýšlí i problémy interpretace Vivaldiho děl a je vzdálen tzv. „historizujícímu“ pojetí. Speciální otázky vivaldiovské interpretace shrnuje Kolneder ostatně již ve své předchozí práci „Aufführungspraxis bei Vivaldi“ (Lipsko 1955), nyní je pouze prohlubuje například v otázkách vypracování číslovaného basu, dynamiky, agogiky a artikulace melodické linie. Sympatické na práci prof. Kolnедера je vůbec to, že řeší hudebněhistorické a stylové otázky sub specie praxe. Tím se snaží o to, aby Vivaldiho vysvětlil jako skladatele stále životného a inspirujícího.

Vivaldi ostatně inspiroval i skladatele své doby; je všeobecně známo, že Johann Sebastian Bach upravoval některá Vivaldiho koncertantní díla pro varhany apod. Kolneder věnuje těmto úpravám speciální pozornost a provádí kritický rozbor jejich tištěných vydání.

Kniha profesora Kolnедера je dosud nejsoustavnější hudebněvědné dílo o Antoniu Vivaldim. Po mém soudu by měla vyjít také v českém překladu. Naše hudební vydavatelství by se neměla zaleknout ryze vědecké dikce Kolnederovy práce a měla by vydat tuto vynikající knihu v plném znění. Byl by to vynikající příspěvek k hlubšímu poznání evropské hudby 18. století.

Rudolf Pečman

Nad osmi svazky edice „die Reihe“

Edice „die Reihe“ vychází od roku 1955 jako nepravidelné periodikum vídeňského hudebního nakladatelství Universální edice s podtitulem Information über serielle Musik. Editorem je Herbert Eimert, jeho spolupracovníkem Karlheinz Stockhausen. Obě jména ovlivňují do jisté míry i základní orientaci svazků, jež jsou rozhodným vkladem do teorie Nové hudby. Edice die Reihe je budována systematicky po okruzích základních vztahů (technická hudba, otázky prostoru, formy, vztahu řeči a hudby atd.) a sleduje i historicky informativní zřetel. Zahájení je poněkud manifestačního charakteru — totiž tím nejaktuálnějším, co v Nové hudbě poloviny 50. let vyvstalo — existenci a problematikou elektronické hudby.

1. svazek REIHE, Elektronische Musik, 1955

Šedesát stran koncizního a teoreticky vysoce fundovaného textu sborníkového charakteru přináší zhuštěné základní problémy tehdy právě zrozené elektronické hudby. Texty jsou přirozeně nesený teoretickým duchem kolínského studia a i jména autorů jednotlivých studií jsou spjata s otázkami geneze elektronické hudby (Eimert, Stockhausen, Pousser, Gredinger, Goeyvaerts). Herbert Eimert ve studii Die sieben Stücke zachycuje dokumentárně atmosféru koncertu 19. října 1954 v Kolíně nad Rýnem (na prvním elektronickém koncertu byly tehdy provedeny tyto skladby: K. Stockhausen: Studie I, II, H. Eimert: Glockenspiel, Étude über Tongemische, K. Goeyvaerts: Komposition Nr. 5, H. Pousser: Seismogramme, P. Gredinger: Formanten I, II). Eimert pojímá elektroniku jako „druhou neřešitelnou situaci“ po Schönbergovi. Jeho tehdejší racionální optimismus vyznačuje např. z formulace, podle níž teprve elektronika ve shora uvedeném pojetí „... hat den Schritt zur wirklichen