



AKADÉMIAI KIADÓ

Review

Reviewed Work(s): Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenausgabe (anstelle einer Rezension) by

Review by: G. Papp

Source: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 9, Fasc. 3/4 (1967), pp. 427-437

Published by: Akadémiai Kiadó

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/901477>

Accessed: 08-06-2023 15:27 +00:00

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Akadémiai Kiadó is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*

RECENSIONES

Bemerkungen zu einer slowakischen Quellenausgabe (anstelle einer Rezension)

Die slowakischen Musikwissenschaftler haben mit der Herausgabe einer Serie bedeutender Veröffentlichungen begonnen; es ist geplant, die Quellen der slowakischen Musik kritisch herauszugeben. Zuerst wurde die aus den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts stammende Tanz- und Liedersammlung der Frau Anna v. Szirmay, geb. v. Keczer druckfertig gemacht: *Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Fontes Musicae in Slovacia, Tomus primus. Praha-Bratislava 1967, 124 S.* Die Herausgabe des Werkes wurde von Universitätsprofessor Dr. Jozef Kresanek betreut, der es auch mit Anmerkungen versah und die von gründlicher Vorbereitung und ausgehnter Sachkenntnis zeugende einleitende Studie der Veröffentlichung schrieb. Diese umfangreiche Studie — welche die Beschreibung und Charakterisierung der Sammlung enthält, sowie die von ihr in der slowakischen Musikultur gespielte Rolle beschreibt und ihren Inhalt, d. h. die Lieder und Tänze der Sammlung einer eingehenden Typisierung unterzieht — macht mit den Anmerkungen zu den Melodien die Hälfte des Bandes aus und hat, da sie in deutscher Sprache verfaßt ist, Anrecht auch auf das Interesse der Fachwissenschaftler im Ausland.

Die Vorbereitungen Prof. Kresaneks zur Herausgabe des Werkes dauerten ungefähr anderthalb Jahrzehnte. Auch die Studie selbst ist in einer ersten Fassung schon vor Jahren erschienen, und zwar gerade in den Spalten der *Studia Musicologica*, im Jahre 1964 (Tom. VI. S. 39—66), als Text eines am 30. März 1962 in deutscher Sprache im Budapester Bartók-Archiv gehaltenen Vortrages, dann im Jahre 1966, umgearbeitet und ergänzt (auch mit Notenbeispielen) in slowakischer Sprache in der Zeitschrift *Hudobnovedné Štúdie* (Band VII. S. 5—48). Die vorliegende dritte Fassung der Studie über die Szirmay-Keczersche Sammlung zeigt uns aber noch ausführlicher die Probleme der adeligen Musikultur des ehemaligen Nordungarn auf.

Im Bewußtsein dessen, was für eine ungeheuer große Arbeit es bedeutet, einen beliebigen Melodienschatz kritisch herauszugeben, müssen wir dem Herausgeber für seine gewissenhafte Arbeit Anerkennung zollen. Im Vergleich zu der Ausgabe der slowakischen Musikquellen des 17. Jahrhunderts (Burlas-Fišer-Hořejš: *Hudba na Slovensku v XVII. storočí* [Die Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert], Bratislava 1954), welche, wenn wir ehrlich sein wollen, viel zu wünschen übrig läßt, bedeutet diese Sammlung einen ganz besonders großen Fortschritt und eine

qualitative Entwicklung der slowakischen Musikwissenschaft. Da aber einer Quellenausgabe gegenüber die Kritik immer einen höheren Maßstab anlegen muß, als — sagen wir — einer Monographie gegenüber, da ja die Glaubwürdigkeit einer Quellenausgabe die sichere Grundlage für weitere Forschung bildet, während im entgegengesetzten Falle die schönstkonstruierten Theorien zusammenstürzen —, sei es uns erlaubt, anlässlich der Besprechung des Bandes auch auf seine Mängel hinweisen zu dürfen.

Das im vorliegenden Band veröffentlichte handschriftliche Material enthält — Kresaneks Typologisierung entsprechend — slowakische Volkstänze und Volkslieder, Mazurkas, langsame Mazurkas, Menuette und Ländler, Haidukentänze, Polonaisen und in geringerer Anzahl andere Melodien, nach Tonarten (A, B, C, D, F, G) gruppiert. Obwohl die Melodien möglicherweise auch älter sind, dürfte die Handschrift selbst in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts im slowakisch besiedelten Gebiet des Oberlandes (am ehesten dürfte das

ihrem jetzigen Zustande ist sie unvollständig, so daß wir von einzelnen Melodien nur den Anfang oder nur das Ende (manchmal auch den mittleren Teil) kennen, da ja die Handschrift in der Zwischenzeit verstümmelt wurde, bzw. da es aus unbekanntem Gründen unterlassen wurde, die Fortsetzung der Melodien einzutragen. Kresanek veröffentlicht diese unvollständigen Melodien im Anhang, während die vollständigen — insgesamt 376 — in der ursprünglichen Gruppierung nach Tonarten in alphabetischer Reihenfolge angeordnet sind. Es sei gleich hier angemerkt, daß eine Melodie von der 18. Seite der Handschrift (A-52) — offenbar aus technischen Gründen — in der Veröffentlichung fehlt, obzwar der Herausgeber in der Anmerkung (vgl. S. 73) erwähnt, daß diese auf Seite 18 die einzige vollständige Melodie ist, während die anderen unvollständig sind. Es ist zu bemerken, daß auch die Melodie A-54 vollständig zu sein scheint (an ihrem Ende steht ursprünglich ein Wiederholungszeichen). Wir veröffentlichen hier die fehlende Melodie:

1.



Komitat Liptau in Frage kommen) als ein reichhaltiges Dokument des alltäglichen Musiklebens der adeligen Landhäuser entstanden sein. Ihr früherer Eigentümer ist unbekannt; der Text des Titelblattes wurde im 19. Jahrhundert geschrieben, wobei die Entstehungszeit der Handschrift vordatiert und die im 17. Jahrhundert lebende Anna v. Szirmay, geb. v. Keezer als Eigentümerin genannt wurde. Die Sammlung enthielt ursprünglich mehr als 400 Melodien, d. h. sie hätte sie enthalten, denn in

Kresanek bringt nur den ersten Teil der Melodie D-120 (S. 123) und bemerkt dazu: »Unkomplett, die Zeile durch Verbrennung beschädigt.« (S. 58) Es ist möglich, daß die Handschrift in letzter Zeit beschädigt wurde, auf der Photokopie jedoch, welche — unseres Wissens — in den fünfziger Jahren angefertigt wurde, und welche wir dank der Zuvorkommenheit Prof. Szabolcsis einsehen konnten, ist die ganze Melodie zu lesen. Deswegen veröffentlichen wir auch diese:



Im Zuge eines detaillierten Vergleiches der Photokopie und des Melodiarium mußten wir weitere größere oder geringere Ungenauigkeiten feststellen. Wenn wir auch nicht alle wahrgenommenen Abweichungen einzeln aufzählen können, halten wir es doch im Interesse

nur die Takte 4 — 8 wiederholt werden. Dies kommt auch an anderen Stellen vor (z. B. A-42, D-19 und 42, G-29) und überall muß *Da Capo ab ** (d. h. *Da Capo vom Stern* angefangen) gelesen werden, denn der üblichen italienischen Präposition *al* müßten wir die Bedeu-



der philologischen Genauigkeit für unsere Pflicht, die Fehler auszubessern. Im Hinblick auf die Fehlermöglichkeiten, die sich unabweisbar aus dem Lesen von Photokopien ergeben, haben wir im vorhinein darauf verzichtet, zweifelhafte Fälle zu erwähnen.

A-15 3. Takt: alle drei Noten richtig h^2 . — A-19 5. Takt: der Rhythmus ist richtig (a) (siehe 3. Notenbeispiel). — A-39 der Rhythmus des 3. (11.) Taktes ist (b); der 9. Takt ist identisch mit dem ersten (*Da Capo*!). — A-48, die letzte Note des dritten Taktes ist in der Handschrift verwischt, anstelle von g^2 erscheint jedoch der e^2 Ton wahrscheinlicher, entsprechend dem in den zwei letzten Takten der Melodie vorkommenden Quintwechsel. — Bei B-14 befindet sich der auf die Wiederholung hinweisende Stern über der ersten Note des fünften Taktes; das *Da Capo*-Zeichen muß nämlich so gedeutet werden, daß

tung *bis zum Stern* beilegen — wo doch klar ist, daß auch der Herausgeber es so gedeutet hat, daß der Satz in den fraglichen Fällen nicht beim Stern, sondern beim Wiederholungszeichen endet (wenn auch *Fine* nicht ausdrücklich angemerkt ist). Rein italienisch ausgedrückt (und nicht mit Lateinisch vermischt) wäre der Text in folgender Form korrekt: *Dal segno (*) al Fine*. — Der 5. Takt von C-38 ist richtig (1) (siehe 4. Notenbeispiel). Bei C-46 wäre zu bedenken, ob anstatt des Viertelpausenzeichens nicht e^2 zu lesen wäre! Ein alleinstehendes Viertelpausenzeichen am Ende einer Zeile findet sich nämlich nirgends in der Sammlung. — Der richtige Rhythmus des 11. Taktes von C-47 ist (c). Der letzte Ton des 5. Taktes von C-64 ist richtig e^2 . — Der Rhythmus des ersten Taktes von C-72 ist (c). — Die Takte 7—8 von C-89 richtig (2). — Der Rhythmus des letzten Taktes von C-103 ist

(d). — Der Takt von C-109 wäre eher als (e) zu deuten. — Der dritte Ton des 11. Taktes von D-9 ist g^2 . — Nach dem 12. Takt von D-16 steht ein Wiederholungszeichen, dementsprechend wiederholen sich die Takte 9—12. — Der letzte Ton des 1. Taktes von D-20 ist e^2 . — Der 14. Takt von D-42 ist natürlich identisch mit dem 6. Takt. — Bei D-44 ist das Vorzeichen \flat auf der Photokopie nicht sichtbar, aber in Wirklichkeit ist es auch gar nicht notwendig. — Der Rhythmus des 7. (9.) Taktes von D-50 ist richtig (f). — Der 11. Takt von D-52 lautet in der Handschrift folgendermaßen: (3). — Der 4. Takt (4) von D-68 fehlt in der Ausgabe. — Weder D-70, noch 71 sind mit Vorzeichen

wahrscheinlicher. — Der 4. Takt von G-43 sollte richtig, als (6), die letzte Note des 8. Taktes vielleicht als a^1 gelesen werden (halbe Kadenz). — Der 6. Takt von G-44 lautet richtig (7). — Zu den im Anhang veröffentlichten unvollständigen Melodien: Der vierte Takt (8) von A-6 fehlt. — Der Rhythmus des 3. Taktes von A-58 ist (i), derjenige des vorletzten Taktes (j). — Die Zahl der mit D-126 bezeichneten Melodie ist richtig 127. — In einigen Fällen — wie z. B. im 5. Takt von A-41, im 2. Takt von C-92, im 3. Takt von D-9 und in dem auf das Wiederholungszeichen folgenden Takt der im Anhang enthaltenen Melodie A-56 — wäre anstelle von (q) eher der Rhythmus (r) zu lesen.

4.



versehen, so sollten sie eher in moll gelesen werden. — Der letzte Ton des 5. Taktes von D-71 ist e^2 (?). — Der Rhythmus des 6. Taktes von D-72 ist (e). — Der fünfte Ton des 1. Taktes von D-97 ist e^2 , der letzte Ton des 3. Taktes ist eis^2 (?). — D-104 ist mit einem Vorzeichen von drei Kreuzen (fis, cis, gis) zu lesen. — Der letzte Ton des 3. Taktes von F-4 ist d^2 . — Der 8. (10.) Takt von F-26 ist folgendermaßen zu lesen: (5). — Der zweite Ton des 11. Taktes von F-28 ist b^2 . — Der Rhythmus des 3. Taktes von F-38 könnte auch als (g) gelesen werden. — Der Rhythmus des 2. (4.) Taktes von G-2 ist möglicherweise (h). — Die vierte Note des 7. Taktes von G-13 ist schwer leserlich, aber b^2 ist

Für einen guten Teil dieser Fehler ist sicherlich der Notenschreiber verantwortlich zu machen, es wäre aber zweckdienlich gewesen, diese Fehler vor dem Druck der Publikation in einem Fehlerverzeichnis zusammenzustellen.

Schreibfehler gibt es natürlich auch in der ursprünglichen Handschrift selbst. Kresanek korrigiert dieselben auch teilweise, indem er in den zu den Melodien verfaßten Anmerkungen auf sie hinweist. Aber nicht alle Schreibfehler sind registriert. So z. B.: Im 9. Takt von A-9 steht ursprünglich der Rhythmus (k) (im dreiviertel Takt!). — Im 3. Takt von A-18 findet sich der Rhythmus (l) (im 2/2 Takt!). — Der 5. Takt von A-24 beginnt mit dem

Rhythmus (r), im 1. Takt dasselbe Motiv mit dem Rhythmus (q). — Der 11. Takt von C-27 beginnt ursprünglich so: (m); diese fehlerhafte Niederschrift könnte auch als (n) gedeutet werden. — Im 6. Takt von C-30 findet sich in der Handschrift tatsächlich ein Septimensprung, wir müssen dies aber als Schreibfehler ansehen, da dieses Motiv am Ende des Stückes mit einem Oktavsprung wiederkehrt. — Der vorletzte Takt von D-49 war ursprünglich mit (o) Rhythmus bezeichnet; wenn wir den Rhythmus des 5. Taktes in Betracht ziehen, könnte dies auch auf (p) ausgebessert werden — und es ist wahrscheinlicher, daß dies richtig ist. — Die elfte Note des 1. Taktes von D-123 ist ursprünglich e¹. — Der 9. Takt des unten auf S. 121 veröffentlichten Sviečkovy-Tanzes ist ursprünglich (8) — die Korrektur Kresaneks ist richtig, es wäre aber eine Anmerkung notwendig.

Die zu den Melodien geschriebenen Anmerkungen enthalten ihre näheren Gattungsbestimmungen, die paläographischen Angaben, ihren formellen Aufbau, die Fundorte der Melodievarianten und die auf die Textbeginne bezüglichen Varianten. Die Melodien der Szirmay-Kezzerschen Sammlung weisen auch unter sich zahlreiche Versionen auf. Diese werden vom Herausgeber sorgfältig aufgezeichnet, und es werden dabei sogar auf ein bis zwei Takte erstreckende Identitäten in Evidenz gehalten. Obwohl die Hinweisen auf die Verwandtschaft der Melodien nur in den seltensten Fällen konkret beinhalten, worin das Wesen der Abweichung besteht, können die Wahrnehmungen des Autors im allgemeinen doch akzeptiert werden. In einigen Fällen können wir jedoch nicht zustimmen, wie bei den von Kresanek als Varianten bezeichneten folgenden Melodien: A-20 — D-96; A-23 — G-45; A-29 — A-38; A-32b — A-29; A-35 — A-21 und D-27; A-38 —

A-29; B-1 — A-2; C-31 — F-2 und F-19; C-37 — C-13 und A-25; C-61a — D-69; C-67 — C-26; C-84 — C-73; C-86 und D-70 — C-77; D-80 — D-21; F-20 — F-28; F-30 — A-9; F-38 — D-69; G-28 — A-38. (An erster Stelle teilen wir jene Melodie mit, in deren Anmerkung der unserer Ansicht nach unbegründete Hinweis auf die dem Gedankenstrich folgende Melodie zu finden ist). Es ist zwar möglich, daß ein Teil der Mißverständnisse auf Druck- oder Schreibfehler zurückzuführen ist, denn in einigen Fällen kann dies festgestellt werden (z. B. in der Anmerkung zu A-18, A-52, D-72 und F-34 ist anstatt A-47 A-46, in der Anmerkung zu den Melodien D-68 und G-1 anstelle von F-35 richtig F-33 zu lesen; in der Anmerkung zu A-41 muß auf den 2. Hung. Tanz der sogenannten Handschrift von Appony (bei Kresanek: US I.) Bezug genommen werden, in der Anmerkung zu C-40 auf den B-78f Tanz der Lányischen Handschrift (EL), in der Anmerkung zu G-9 auf den C-87 Tanz derselben Handschrift.) Zu gleicher Zeit aber unterläßt es der Herausgeber die Identität der Melodien A-21 und A-39, weiters den Variantencharakter der Melodien C-16 und C-31 sowie die Gleichheit der Anfangsmotive der Melodien D-52 und G-5 zu registrieren. Auch die wechselseitigen Hinweise fehlen in zahlreichen Fällen (z. B. bei Melodie A-22 auf A-32a und F-36, bei A-25 auf F-14 und G-13, bei A-26 auf D-18, bei A-36 auf C-59, bei B-2 auf F-5, bei B-12 auf C-44, bei B-13 auf G-4, bei C-6 auf G-30 [Variante?], bei C-8 auf C-45, bei C-37 auf D-21, bei C-47 auf D-66, bei C-80 auf D-108, bei D-19 auf D-17, 81 und 83, bei D-63 auf G-34, bei D-81 auf D-17, bei D-95b auf D-109, bei F-9 auf F-5, bei F-15 auf G-1, bei G-15 auf G-22). Auch in der Anmerkung zu den Melodien D-9 und D-31 wäre zu erwähnen gewesen, daß es sich nicht nur um Varianten, sondern um so gut wie

identische Melodien handelt, wie in der Anmerkung zu A-30 mit Bezugnahme auf A-16 zu lesen ist: »fast eine Konkordanz«.

Noch interessanter ist die Übereinstimmung bzw. die Verwandtschaft mit Stücken von anderen, aus dem Gebiete der heutigen Slowakei stammenden und in den 17.—18. Jahrhunderten entstandenen handschriftlichen Melodiensammlungen. Von diesen zeitgenössischen Sammlungen arbeitet Kresanek drei Handschriften ähnlicher Art wie die Szirmay-Keczersche Sammlung eingehend auf: den im Jahre 1729 entstandenen Susanna-Eleonore Lányi-Kodex und zwei Ugrócer (Uhrovec) Sammlungen (aus den Jahren 1730 bzw. 1742 — die erste war bisher als Handschrift von Appony (Oponice) in der Literatur bekannt; Kresanek verwendet hier zum ersten Male die neue, seiner Ansicht nach einzige richtige Bezeichnung). Eine Untersuchung des gemeinsamen Materials dieser Sammlungen erlaubt uns ebenfalls Abweichungen verschiedenen Grades festzustellen. Die Anzahl der mit jenen der ersten Ugrócer Handschrift im Wesen identischen (lediglich kleinere Veränderungen aufweisenden) gemeinsamen Melodien ist 28 (A-19, A-25 [C-13], A-40, A-41, A-42, A-47, A-48, C-15 [C-52], C-28, C-46, C-61a [F-38], C-62, C-63, C-68, D-42, D-63, D-69, D-70, F-33, F-36, G-31, G-40, G-45, Sviečkovy). Ihre mit der Lányischen Handschrift übereinstimmenden Stücke — insgesamt 24 — sind folgende: A-7, A-16, A-25 (C-13), A-30, A-36 (C-24), A-51, B-15, C-16 (C-31), C-20, C-37, C-40, C-62, C-68, C-81, D-15, D-57, D-62, F-1, F-3, F-4 und G-40. Es kommen also in allen drei Handschriften insgesamt nur vier Melodien (A-25 [C-13], C-62, C-68 [C-101] und G-40) vor; wir können also diese Melodien als die volkstümlichsten des 18. Jahrhunderts betrachten. Verhältnismäßig ge-

ring ist die Zahl von Melodien nordungarischen Ursprungs mit Beziehungen zum 17. Jahrhundert: unter den von Kresanek registrierten überzeugenderweise eigentlich nur drei, die Varianten der geradtaktigen Tanzmelodien der Leutschauer Tabulatur (Pestrý sborník): C-10, D-81 und G-17. Von den unvollständigen, sich nur jeweils auf ein Motiv erstreckenden Konkordanzen möchte ich den ziemlich entfernten Verwandtschaftskreis des »Klobúčkovy tanec« (Huttanz) aus dem Vietorisz-Kodex hervorheben (dessen nächste Variante die zweite Hälfte von D-70 ist, selbst wenn wir sie als eine moll-Variante ansehen). Hier möchte ich bemerken, daß beim Hinweis auf den Vietorisz-Kodex die Angabe der laufenden Nummer (Nr.) irreführend ist, da sie sich auf die entsprechende Seite der Handschrift bezieht; dabei ist mit der Seitenzahl der Burlas-Fišer-Hořejš'schen Arbeit manchmal die Melodie, an welche Kresanek denkt, nicht genau bezeichnet. Für erzwungen halte ich die Annahme einer Verwandtschaft mit den zwei Tanzmelodien des Kájoni-Kodex: jener der Melodie G-34 mit dem Tanze Klemens Mikes' und jener der Melodie F-34 mit dem Tanze *Lazarus* (und nicht Peter) Apors (während der letztere mit der Melodie A-42 tatsächlich verwandt ist). Die ungarischen Beziehungen der Melodie B-8 (Varianten: A-22, A-32a) sind doch nicht erwähnt, und es ist besonders bedauerlich, daß von der in der Handschrift auch zweimal ohne Nummer notierten Variante der sog. »Rákóczi-nóta« (Rákóczi-Weise) — in dem Melodiarium S. 123 — keine Rede ist. Diese skizzenhafte Aufzeichnung — wie schon Prof. Szabolcsi festgestellt hat — ist eine der vom frühesten bekannten Gestalten der berühmten Melodie.

In den Anmerkungen zu den Melodievarianten unterläßt es der Herausgeber, wenn auch nicht ausdrücklich, so doch

in der praktischen Verwirklichung, die geographisch entfernter liegenden Zusammenhänge (ausländische Quellen) auszuforschen. Hinweise dieser Art finden wir kaum — und dies zeugt mehr von zufälligen Erkenntnissen, denn von geplanter Forschungsarbeit —, wo es doch vielleicht nicht gesagt zu werden braucht, wie wichtig es für die Musikliteratur wäre, die verwandten Melodien weitgehender zu erschließen. Aber auch die Hinweise auf die slowakische Volksmusik finden wir sehr lückenhaft. Kresanek stellt zwar fest, und dokumentiert es in einer Anmerkung, daß wir viele von den Textanfängen in den slowakischen Volksliedsammlungen des 19. Jahrhunderts finden (teilweise in identischer, teilweise in variiert Form), es würde aber doch ein größeres Interesse erregen, wenn die Varianten der *Melodien* aus den Volksmusiksammlungen auftauchten. Man ist versucht zu denken, daß die slowakischen Folkloristen derzeit noch kein entsprechendes Material für eine solche melodienvergleichende Arbeit bieten können. (Nur in Klammern ergänze ich die Angaben Kresaneks: zu zwei Textanfängen [C-81 und D-46 bzw. 119] ergeben sich Varianten auch aus Bartóks slowakischer Sammlung; vgl. *Slovenske ľudové piesne I.* [Slowakische Volkslieder], Bratislava 1959, Nr. 124/c und 323.) Soviel bemerkt aber der Autor, daß das Material der Handschrift in Betreff der musikalischen Form, des Rhythmus und der Tonart am ehesten mit der Liptauer Folklore eine Ähnlichkeit aufweist.

Ebenfalls als Mangelhaftigkeit der Anmerkungen muß die Tatsache gebucht werden, daß bei den einzelnen Melodien nicht verzeichnet ist, ob sie schon früher einmal irgendwo erschienen sind. So denken wir vor allem an die früheren Publikationen Kresaneks, in welchen 24 Melodien der Szirmay-Keczerschen Sammlung bereits veröf-

fentlicht worden sind; in seinem Buche *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného* [Das slowakische Volkslied in musikalischer Hinsicht], Bratislava 1951 (A-32a, B-8, 14, C-86, 88, 103, 105, 108, D-19, 99, 100, 108, 116 und 121), in der Studie *Historické korene hajduskeho tanca* [Die geschichtlichen Wurzeln des Haiduckenanzes], *Hudobnovedné štúdie III.* Bratislava 1959, S. 136—162 (die Melodien B-7, 8, 14, C-46, G-31 — von denen B-14 noch in *Dejiny slovenskej hudby* [Die Geschichte der slowakischen Musik], Bratislava 1957, S. 138 enthalten ist) und in der Studie *Tance a piesne zo zbierky Anny Szirmay-Keczerevej* [Tänze und Lieder aus der Sammlung der Anna v. Szirmay-Keezer], *Hudobnovedné štúdie VII.* Bratislava 1966, S. 5—48 (Melodien A-30, 31, B-2, C-8, 60, D-88 und 125). Aber auch andere slowakische Forscher haben das Material der Sammlung zu Vergleichszwecken benützt, z. B. Richard Rybarič in seiner Studie *Z problematiky »Oponickej« zbierky piesni a tancov (1730)*, [Über die Problematik der Lieder und Tänze der »Oponicer«-Sammlung], *Hudobnovedné štúdie VII.* Bratislava 1966, S. 49—86 (Melodien A-19, C-10, 63, 76 und 86). Oskar Elschek: *Problem of Variation in 18th Century Slovak Folk Music Manuscripts.* *Studia Musicologica VII* (1965) S. 47—59 (A-32a, B-8, D-111, 114) und *Oponická zbierka, jej štýlová charakteristika a vzťah k slovenskej ľudovej hudobnej tradícii* (Die Sammlung von Oponice, ihre stilistischen Eigentümlichkeiten und Beziehung zur Tradition der slowakischen Volksmusik). *Hudobnovedné štúdie VII* (1966) S. 87—96 (C-34, 91, 99, D-95a). Von den ungarischen Musikwissenschaftlern müssen wir in erster Linie den Namen Bence Szabolcsis erwähnen, der als erster die Sammlung und neun ihrer Melodien unseren Musik-

historikern vorgelegt hat (B-8, C-61a, 81, 101, 108, F-6, G-31, 36 und die Rákóczi-Weise), und zwar in seiner Abhandlung »Egy XVIII. századi szlovák dallamgyűjteményről« [Über eine slowakische Melodiensammlung des 18. Jahrhunderts], Új Zenei Szemle [Neue Musikalische Rundschau] VI. Budapest 1955, Nr. 4, S. 31—33. In seiner Studie A XVII. század magyar világi dallamai (Ungarische weltliche Melodien aus dem 17. Jahrhundert) (1951) hat er zwei, in der zweiten Auflage derselben — in dem Band I des Werkes A magyar zene évszázadai (Die Jahrhunderte der ungarischen Musik), Budapest 1959 — fünf Melodien (B-8, C-76 [fragmentarisch], 81, 86, Rákóczi-Weise) veröffentlicht. Ferenc Bónis hat in seiner Studie »Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice)«, Studia Musicologica VI, Budapest 1964, S. 9—23 vier Melodien (C-61a, 62, D-66, F-38) der Sammlung mit dem ungarischen Material der Handschrift von Appony verglichen und der Schreiber dieser Zeilen hat in seinem Aufsatz »Über die Verbreitung des Quintwechsels«, Studia Musicologica VIII, Budapest 1966, S. 189—210 zwölf Melodien der Sammlung vollständig (A-25, 31, C-35, D-50, 93, F-22, 24, 29, 36, G-16, 21, 31), sechs jedoch fragmentarisch (A-40, B-14, D-19, F-28, G-27 und Klobúčkovy) veröffentlicht. Zofia Sześzewska (Polen) hat vier Melodien (D-17, 42, 81 und 83) der Handschrift in der Vierteljahrsschrift »Muzyka« XI, Nr. 2. (Warszawa 1966) — Konkordancje »polskich« melodii tanecznych w źródłach od XVI do XVIII wieku (Konkordanzen »polnischer« Tanzmelodien in Quellen des 16. bis 18. Jahrhunderts) — mit aus anderen Quellen stammenden Melodien parallelisiert. 57 Melodien (sowie vier fragmentarische) der Szirmay-Keczerschen Sammlung sind also schon früher an verschiedenen Orten erschienen. Wenn diese

Anzahl mit dem vollständigen Material verglichen auch nicht so besonders groß ist, dürfte sie doch keinesfalls vernachlässigt werden. Eine größer angelegte Forschungsarbeit wird wohl erst später, im Besitz der kritischen Ausgabe beginnen können.

In seiner Abhandlung »Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute«, Studia Musicologica VI, Budapest 1964, S. 30—31 hat P. P. Domokos zwar keine Melodie aus der Sammlung mitgeteilt, wir können aber auf Grund dieser Abhandlung feststellen, daß sich in der Handschrift von Appony und in der sogenannten Barkóczi-Handschrift weitere Varianten der Melodien C-68 (C-101) und G-40 finden, welche Kresanek nicht erwähnt. Unerwähnt bleibt auch, daß Ferenc Bónis in seinem Aufsatz »Az Apponyi kézirat magyar táncai« [Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony], Magyar Zene [Ungarische Musik], Budapest, 1964, S. 578, die Versionen der Melodie A-48 zusammengestellt hat, einschließlich jene, die sich in der Handschrift von Appony befinden.

Wie bereits erwähnt, findet sich in den Anmerkungen auch eine Formanalyse der Melodien mit den gebräuchlichen Buchstabenbezeichnungen. Es ergibt sich aus der Natur der Sache, daß dies nur recht skizzenhaft geschehen konnte, so bezeichnet z. B. der Herausgeber die Sekundsequenz ebenso wie die Version der Melodienphrase. Es wäre auf alle Fälle nützlich gewesen zur Bezeichnung größerer Abweichungen auch das Zeichen *v* einzuführen (AA_v...) und so die Möglichkeit einer feineren Registrierung abweichender Schattierungen zu schaffen. Wie sehr dies notwendig ist, geht aus dem Folgenden hervor. Mit einigen der Formanalysen können wir nicht einverstanden sein. Unser Abänderungsvorschlag ist (unter Beibehaltung des Zeichensystems der

Publikation) der folgende: Die Form der Melodie A-15 ist besser $aa^5b^5:/:ccb$, — jene der Melodie A-26 $A^5B:/:A, C$ — jene der Melodie A-32b ist richtig $a^5b^5:/:cba, d$ oder noch besser $a^5b^5:/:a, bac$ — jene der Melodie A-52 lautet richtig $A:/:bbA$ — jene der Melodie C-8 lautet richtig $A^5bb:/:a, a$, — jene der Melodie C-49 richtig $AB:/:CD$ — jene der Melodie C-96 richtig $AA:/:BC$ — jene der Melodie C-99 besser $a^5b:/:a, a$, — jene der Melodie D-3 richtig $A:/:bb, a$ — jene der Melodie D-5 richtig $AA:/:bb, c$ — jene der Melodie D-17 richtig $AA'/:/:A_v A'_v$ — jene der Melodie D-104 richtig $abb:/:ccb$, — jene der Melodie D-105 richtig $a^5a, /:BB$, — jene der Melodie D-115 richtig $AB^5:/:CeB$ — jene der Melodie F-1 richtig $AA, /:b^5b^5bbe$ — jene der Melodie F-36 richtig $ab^5:/:edb$, — jene der Melodie G-16 richtig $a^5a^5b^5b^5:/:aab, b$ — jene der Melodie G-31 kann annähernd so bezeichnet werden: $A^5A^5_v:/:A'A'_v$ (in der vierten Zeile findet sich neben einem Quintwechsel auch ein Quartwechsel!) — jene der Melodie G-36 richtig $aa^5:/:bb, b, C$. — Die barocke Sequenzenfolge der Melodie C-13 ist durch die Formel $abC:/:b, b, bC$ durchaus nicht wiedergegeben, eher durch folgende: $ab^5b^4c:/:b^5bb^5b^4c$. Die Form der Melodie G-43 gibt Kresanek durch die Formel $AA, /:BC$ wieder. Diese moll-Melodie ist das beste Beispiel dafür, wie sehr es manchmal unmöglich ist, den wirklichen, mitunter sehr verwickelten Aufbau von Melodien mit diesem bescheidenen Mittel treu wiederzugeben. Wenn wir darauf bestehen, die Form in eine Formel zu zwängen, so müssen wir die Takte (Motive) einzeln bezeichnen, etwa in folgender Form: $aabc a, a, de:/:ffgh^5 hh, di$ (wobei h , die sequenzenartige Weiterentwicklung des Motivs h bedeutet; das Motiv i ist unserer Empfindung nach fast identisch mit Motiv e , und auf Grund dessen kann die 4. [viertaktige] Phrase als eine

Variante der 2. Phrase betrachtet werden, während sie gleichzeitig mit der 1. Phrase gar nichts zu tun hat). Eine andere Möglichkeit, die Form »kondensiert« zu bezeichnen, wäre (für je zwei Takte): $ABA, C:/:DE^5E_p C$.

Unsere obige Zusammenstellung früher veröffentlichter Melodien aus der Szirmay-Keczerschen Sammlung ergänzen wir durch die Auswahl *Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay-Keczer. Źródła do historii muzyki polskiej VI*. Kraków 1963 [Polnische Tänze aus der Sammlung der Anna v. Szirmay-Keczer. Quellen zur Geschichte der polnischen Musik] des polnischen Musikhistorikers Karol Hławiczka, über welche wir bis jetzt absichtlich geschwiegen haben. Darin bringt Hławiczka 254 ausschließlich in dreizähligen Takt geschriebener Tanzmelodien der Handschrift als polnische Tänze (und im Anhang noch weitere acht Melodien, welche er ihrer Charakteristika wegen in einen anderen Zusammenhang verweist) und möchte in seiner kurzen einleitenden Studie auch die sich stellenden Fragen beantworten: was für Tanzmelodien sind es, wer hat sie niedergeschrieben, wann und wo sind sie entstanden und welchen Zweck verfolgte die Handschrift? Da in diesen, auf die fragliche Handschrift und ihr musikalisches Material bezüglichen grundlegenden Problemen die beiden Forscher nicht in allem einer Meinung sind, halten wir es für notwendig, die strittigen Punkte der Öffentlichkeit der Musikwissenschaft vorzulegen, ohne jedoch die Diskussion in merito entscheiden zu wollen — wozu sich der Schreiber dieser Zeilen nicht berufen fühlt.

Hinweise auf die entgegengesetzten Ansichten beider Seiten finden wir in allen zwei Studien. Der Feststellung Hławiczkas gemäß sind die im dreizähligen Takt geschriebenen Tänze — mit wenigen Ausnahmen — polnische Tänze, und zwar keine Mazurkas, sondern Polo-

naisen. Als Beweis bringt er Varianten polnischer Tänze (Chorea polonica usw.), teilweise aus nordungarischen Sammlungen, bzw. weist er in den Tänzen der Handschrift für Polonaisen charakteristische Rhythmen und Melodiewendungen nach. Er schreibt: »Bei vollstem Ideenreichtum, vollster Vielfältigkeit und Originalität, weisen die Polonaisen der Szirmay-Keczerschen Sammlung alle Merkmale einer sehr frühen Entwicklungsphase des Tanzes auf.« Auf Grund der musikalischen und paläographischen Kennzeichen verlegt er die Entstehungszeit der Handschrift in die letzte Zeit des 17. Jahrhunderts. Demgegenüber vertritt Kresanek — zusammen mit den ungarischen Musikhistorikern, in erster Linie mit Szabolcsi — die Ansicht, die Handschrift sei in den Jahren um 1730 entstanden — besonders im Hinblick auf das Wasserzeichen des für die Handschrift gebrauchten Papiers. Unter den in dreizähligen Takt gehaltenen Tänzen macht Kresanek feinere Unterschiede und legt verschiedene Typen fest: Mazurkas, Polonaisen (für einen Übergangstyp zwischen diesen beiden hält er die langsame Mazurka), Menuette bzw. Ländler und Sarabanden. Was den Entstehungsort der Handschrift anbelangt, entscheidet sich Hlawiczka ohne jeden Zweifel für den Hof eines polnischen Magnaten, wobei seiner Ansicht nach der Lublauer Hof des polnischen Starosten der Zips (vielleicht des im Jahre 1702 verstorbenen Stanisław Herakliusz Lubomirski) in Frage kommen könnte, an dem sich polnische, ungarische und deutsche Einwirkungen noch am ehesten mit dem Einfluß slowakischer Volksmusik kreuzen mochten. Ein Teil der Zips hat ja 360 Jahre lang, von 1412 bis 1772, zu Polen gehört. Der Zusammensteller der Handschrift, der die Melodien niedergeschrieben hat, war ein slowakischer Musiker im Dienste des erwähnten pol-

nischen Hofes, der die als Gedächtnisstütze gedachten Beginne (incipit) des polnischen Textes der einzelnen Tanzmelodien nicht imstande war, in entsprechender Rechtschreibung wiederzugeben.

Kresanek widmet der Beschreibung der in der Handschrift enthaltenen Melodien vom Typus des Haiduckentanzes ansehnlichen Raum. Das Problem des Haiduckentanzes beschäftigt den Verfasser schon seit langem; wir glauben aber, daß die Frage dieses einst volkstümlichen und weitverbreiteten Tanzes, ja der ganze einschlägige Fragenkomplex nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann: die Musikhistoriker werden noch viele Angaben an den Tag bringen müssen, bevor wir in der Frage seiner Entstehung, seiner Funktion und seiner Verbreitung klarer werden sehen können. Auf dieses Thema möchte ich bei einer anderen Gelegenheit noch zurückkommen.

Es sei uns gestattet, unsere mit dem Melodiarium zusammenhängenden Bemerkungen — die wir im Laufe des Studiums der kritischen Ausgabe so nebenbei zu Papier gebracht haben — mit Bence Szabolcsis Worten abzuschließen, der ja auch das Material der Szirmay-Keczerschen Sammlung gut kennt und zu ihrer Charakterisierung schon vor zwölf Jahren geschrieben hat, daß dieselbe »ein beredtes Beispiel für die Jahrhunderte alten kulturellen Beziehungen der Völker Ost-Europas und für deren organische Zugehörigkeit zu einem einzigen großen geschichtlichen Zusammenhang ist«. »Die Erschließung und das Studium solcher Sammlungen — schrieb er ferner in Új Zenei Szemle [Neue Musikalische Rundschau], 1955, Nr. 4, S. 33 — kann die Sache der gegenseitigen Verständigung der Völker nur fördern und dies ist ebenso die edelste Aufgabe unserer zeitgenössischen Musikwissenschaft, wie es auch

zu allen Zeiten die Pflicht und die höchste Sendung jeglicher geistigen Arbeit und jeglicher geistigen Bewegung war.«

G. PAPP

Documenta Bartókiana — Heft 2; herausgegeben von D. Dille. — Akadémiai Kiadó (Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften) Budapest 1965. 200 S.

Wenn die Bartók-Forschung auf dem Wege zu einer synthetisch-historischen Übersicht des Lebenswerkes dieses Komponisten Fortschritt machen will, muß sie auf lange Sicht mit zwei Aufgaben rechnen. Teils muß sie seine Werke im Wege einer gründlichen theoretisch-ästhetischen Analyse, frei von Anschauungen und Voreingenommenheiten modischer Gruppen aufarbeiten, teils aber die Dokumente über sein Leben und seine künstlerische Laufbahn fleißig sammeln, ordnen, mit gründlicher Kritik deuten und so fließend als möglich veröffentlichen. Weder hier noch dort könnten wir eine dringendere Aufgabe haben als die sorgfältige, gründliche Erschließung aller Einzelheiten.

Einen gewichtigen Teil dieser letzteren Aufgabe erfüllt die periodische Veröffentlichung des Bartók-Archivs der Ungarischen Akademie der Wissenschaften in Budapest, die *Documenta Bartókiana*, deren erstes Heft im Jahre 1964 erschienen ist. Schon die erste Nummer hat wichtige Dokumente an die Öffentlichkeit gebracht, die besonders zum Verständnis des Beginns der Laufbahn Béla Bartóks unentbehrlich sind. Gleichzeitig berechtigte diese erste Nummer zu der Hoffnung, daß im Wege einer Erweiterung des Kreises der Sachforscher, hauptsächlich durch Einbeziehung junger Musikwissenschaftler,

diese Veröffentlichung sich in kurzer Zeit zu einer Schule der Bartók-Philologie, zu einem Mittelpunkt breit angelegter internationaler Zusammenarbeit entwickeln könnte.

Das 2. Heft — ebenfalls von *Denijs Dille* herausgegeben — erschien im folgenden Jahre (1965). Und dies scheint auch in Ordnung zu sein — ein reichhaltiges Heft jedes Jahr kann viel Schuld abtragen. In Wirklichkeit erscheinen aber die Hefte zu langsam. Das Vorwort des 1. Heftes zeichnete der Herausgeber, Professor Dille, am 1. September 1962, erschienen ist es im Jahre 1964. Das Datum des Vorworts des 2. Heftes ist der 25. Dezember 1963 und das Heft wurde im Jahre 1965 fertig; das 3. Heft liegt Mitte 1967 noch nicht vor. So gesehen, mutet das Bild doch bedenklicher an, und es besteht die Gefahr, daß unter solchen Umständen die Reihe ihre Bestimmung nicht mit der erforderlichen Planmäßigkeit wird erfüllen können.

Und doch gibt es reichlich Material zur Veröffentlichung, und noch mehr Fragen harren der Beantwortung, dunkle Punkte der Aufklärung. Hiervon sollte uns der reiche Inhalt des 2. Heftes und die sich aus ihm ergebenden zahlreichen Fragen überzeugen.

Ähnlich wie beim 1.; ist der Inhalt dieses neuen Heftes auch nicht eng an einen bestimmten Zeitraum oder Themenkreis gebunden. Wenn aber die Themen des 1. Heftes sich um die frühen Jahre der beginnenden Laufbahn, um die gemeinsamen Beziehungen des Lebenswerkes Bartóks und Kodály's gruppieren, so setzt das 2. Heft den dort begonnenen Gedankengang in gewisser Hinsicht fort. Dort fiel die zentrale Rolle der Dokumentation der *Kossuth-Symphonie* und der ungefähr gleichzeitigen Werke national-romantischer Konzeption zu. Hier sammeln sich die Dokumente um die aus gemeinsamer Quelle hervorgegangene Gruppe des