

## Periodical part

Berichte und kleine Beiträge  
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29  
24 Page(s) (280 - 303)



## Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

## Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

## Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

[Email: info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

---

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

---

### Bemerkungen zu einem Pleyel-Werkverzeichnis

von Rita Benton, Iowa City

Unter dem Titel *A la recherche de Pleyel perdu, or Perils, Problems and Procedures of Pleyel Research* habe ich 1970 die Probleme erörtert, die sich bei der Zusammenstellung eines thematischen Katalogs der Werke Ignaz Pleyels ergeben<sup>1</sup>. Die Hauptschwierigkeit liegt fraglos in der großen Anzahl der Quellen, da die Anzahl der frühen Auflagen in die Tausende geht und die Handschriften und neuen Auflagen zumindest noch ein weiteres tausend hinzufügen. Nennenswerte Schwierigkeiten entstehen auch durch fehlende Angaben der Erscheinungsjahre sowie durch ungenaue und irreführende Titelblätter, die Bearbeitungen nicht als solche bezeichnen oder verschiedene Titel und Opusnummern für ein und dasselbe Werk benutzen. Ich beschrieb das Incipitverzeichnis, das nach Tonart, Taktart und Melodieintervallen angeordnet und als Arbeitsplan entwickelt worden war, und sprach meine Absicht aus, den thematischen Katalog auf die gleiche Weise anzuordnen, mit Angabe der gedruckten oder handschriftlichen Quellen jedes Incipits.

Solch ein Werkplan war unentbehrlich während der Jahre, in denen das Material an vielen Orten gesammelt wurde; in einer gedruckten Ausgabe würde er es dem Leser ermöglichen, ein Thema schnell zu finden, ohne den Index benutzen zu müssen. Unter jedem Incipit müßte der Titel eines jeden Werkes in allen Bearbeitungen und in jeder dafür benutzten Tonart angeführt werden. Ein wichtiger Einwand ist jedoch, daß die Anordnung ursprünglich „unmusikalischer“ Natur ist, da sie völlig beziehungslose Werke bzw. Sätze zusammenbringt, während Werke bzw. Sätze getrennt werden, die vom Komponisten oder Verleger als Einheit gedacht waren oder in ihrer Form verwandt sind.

Schließlich haben mich diese Erwägungen zu einer systematischen Anordnung geführt, in der die Werke jeder Gattung in jeweils einem Kapitel zusammengestellt sind, das die Incipits in chronologischer Folge enthält. Die chronologische Anordnung mußte notwendigerweise auf den Daten der Veröffentlichungen beruhen; in den wenigen Fällen, in denen das Datum des Autographs oder anderer Handschriften vorhanden ist, ist dies natürlich berücksichtigt worden. Die Veröffentlichungsdaten der wichtigsten frühen Verleger wurden in verschiedener Weise festgestellt: durch Nachforschungen in Stationers Hall, London (Corri, Longman & Broderip) sowie in Archiven in Paris und Strasbourg (Imbault, Pleyel); aus Verzeichnissen in zeitgenössischen Zeitschriften oder Verlagskatalogen (Boyer, Naderman, Reinhard); schließlich mit Hilfe einiger wichtiger Untersuchungen – einige davon sind erst kürzlich erschienen – über einzelne Verlagshäuser (André, Artaria, Hofmeister, Hummel, Schott, Sieber)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> In: *Fontes artis musicae* 17 (1970), S. 9-15.

<sup>2</sup> Vgl.: W. Matthäus, *Johann André Musikverlag zu Offenbach am Main: Verlagsgeschichte und Bibliographie*, Tutzing 1973; A. Weinmann, *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.*, Wien 1952; idem, *Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister*, Wien 1964; C. Johannsen, *J. J. & B. Hummel Music-Publishing and Thematic Catalogues*, Stockholm 1972; H.-Ch. Müller, *Die Frühgeschichte des Musikverlages Bernhard Schott bis 1797* (Hausarbeit am Bibliothekar-Lehrinstitut) Köln 1974; A. Devriès, *Les éditions musicales Steber*, in: *Revue de musicologie* 55 (1969), S. 20-46.

Unter den Incipits jedes Werkes bzw. jeder Werkgruppe sind die Veröffentlichungen alphabetisch nach Verlegern angeführt, nicht in chronologischer Folge. Diese Anordnung war notwendig, weil ein Werk häufig beinahe gleichzeitig von verschiedenen Verlegern gedruckt wurde. Dieses Phänomen, das, soviel ich weiß, bisher noch nicht bekannt ist, tritt wegen der großen Anzahl von Pleyels Werken und der besseren Hilfsmittel, die heutzutage zur Feststellung der Daten zur Verfügung stehen, besonders deutlich hervor. Man fragt sich, wie weit verbreitet dieser Usus zu jener Zeit war. Jedenfalls wird die Wahrscheinlichkeit, daß die Gleichzeitigkeit der Veröffentlichung beabsichtigt war, in einem Brief bestätigt, den Pleyel am 21. Mai 1796 an die Firma Artaria in Wien schrieb, nicht lange nachdem er seinen eigenen Verlag in Paris gegründet hatte. Die Mitteilung betrifft wahrscheinlich seine drei Sonaten für Klavier, Violine und Violoncello (Ben 465-467)<sup>3</sup>, verlegt von Artaria als Opus 37 mit Plattennummer 683. Im Anschluß an die Mitteilung, daß ein Paket mit dem Manuskript durch einen Agenten in Basel an Artaria gesandt wurde (ein Umweg, der wegen des Krieges zwischen Österreich und Frankreich notwendig war) schreibt Pleyel: „*Ich füge dem genannten Paket meine formelle Zusage bei, die Ihnen die alleinige Verfügung über die genannten Sonaten für ganz Deutschland sichert . . . Im Falle ihrer Veröffentlichung werden wir dafür den Tag vereinbaren und uns gegenseitig davon in Kenntnis setzen.*“ Im selben Brief schlägt er auch vor, 25 bis 30 Exemplare jeder Veröffentlichung seines Verlages zu senden, welche dann Artaria mit 50 Prozent Kommission verkaufen könne. „*Es wird vereinbart, daß ich Ihnen die Sendung immer zwei Monate vor Veröffentlichung zusende, damit das Notenmaterial rechtzeitig bei Ihnen eintrifft.*“<sup>4</sup>

Trotz der Vorkehrungen Pleyels scheinen die in dem Brief genannten 3 Klaviersonaten fast gleichzeitig mit der Artaria-Ausgabe von einem anderen deutschen Verlag herausgegeben worden zu sein, denn nur 10 Tage nach der Ankündigung von Artaria in der *Wiener Zeitung* vom 17. Dezember 1796 kündigte der Verlag André das Werk (op. 46 mit Plattennummer 993) im *Frankfurter Ristretto* vom 27. Dezember an.

Dieselben Sonaten bilden Teil einer Sammlung von sechs Werken dieser Art (Ben 465-470), die sowohl als Sammlung von sechs Flötenquartetten (Ben 387-392) als auch von sechs Streichtrios (Ben 410-415) „neu geschaffen“ wurden. Die zuletzt genannten Ausgaben wurden zuerst von Pleyel selbst herausgegeben und am 1. Januar 1798 von ihm angekündigt. Die folgende Übersicht zeigt die Umwandlung der 18 Sonatensätze; sechs davon (466/I, 467/II, 469/II, III und 470/I, III) wurden nicht in den Ausgaben für Flötenquartett und für Streichtrio verwendet, sondern durch sechs neue Sätze ersetzt (siehe Tabelle nächste Seite).

Ein Punkt in Pleyels Schaffen, dem bislang nur ungenügende Beachtung geschenkt wurde, ist das Ausmaß, in dem ganze Werke, Sätze oder Satzteile wiederverwendet wurden. Einige dieser Anleihen – wie bei dem oben genannten Beispiel – stammen offensichtlich von Pleyel selbst; aber vielfach wurde auch, wahrscheinlich ohne Wissen und Zustimmung Pleyels, von anderen Verlegern Mißbrauch getrieben, ja, in einigen Fällen wies Pleyel sogar in Veröffentlichungen bestimmte Ausgaben zurück. Diese Ablehnung der Verantwortung muß mit Skepsis, ja mit gewisser Belustigung angesehen werden, wenn man bedenkt, daß Pleyel selbst als Herausgeber eine solche Behandlung sowohl anderen Komponisten als auch sich selbst angedeihen ließ.

3 Die zitierten „Ben“-Nummern wurden für die Pleyel-Incipits in R. Benton, *Ignace Pleyel: A Thematic Catalogue of his Compositions*, Hillsdale, N. Y. (Pendragon Press) 1976 erstellt. Die Nummern werden ebenfalls in der Zusammenstellung der frühen Ausgaben von Pleyels Werken in RISM, Serie A/1, Bd. 6 (1976) und in dem Artikel *Pleyel* in *Grove's Dictionary*, 6. Auflage (1978) erscheinen.

4 „*J'ajoute au dit paquet mon engagement formel qui vous garantit l'unique propriétaire des dites sonates pour toute l'Allemagne. . . . Dans le cas de le faire publier, nous conviendrons pour cela du jour et nous nous en préviendrons mutuellement.*“ – „*Il est entendu que je vous ferai toujours l'envoy 2 mois avant la publication, afin de donner à la musique le temps nécessaire d'arriver chez vous.*“ – Der Brief befindet sich in der Sammlung von Hans Moldenhauer, der freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung stellte.

Klaviertrios, 1796-97 (465-470)	Flötenquartette, 1797-98 (387-392)	Streichtrios, 1797-98 (410-415)
465 (F, f, F)	391 (G, g, G)	414 (G, g, G)
466 (C, F, C)	II = 390/II (F) III = 392/III (A)	III = 415/III (A)
467 (Es, B, Es)	I = 388/I (F) III = 390/III (C)	I = 411/I (F) III = 413/II (B)
468 (B, Es, B)	387 (D, G, D)	410 (D, G, D)
469 (A, A, A)	I = 392/I (A)	II = 415/I (A)
470 (C, c, C)	II = 392/II (a)	II = 415/II (A)
	neu: 388/II (F)	411/II (F)
	389/I-IV (A, a, A, A)	412/I-IV (G, g, G, G)
	390/I (C)	413/I (B)

Vielleicht darf man daher auch den Wert gewisser Anekdoten in Frage stellen, wie etwa der im Jahre 1803 von einer Zeitung berichteten, worin die Praxis angegriffen wurde, Musikstücke für Instrumente zu arrangieren, für die sie ursprünglich vom Komponisten nicht gedacht waren. Dieser Geschichte zufolge besuchte Pleyel inkognito ein Konzert, in dem ein – laut Programm von ihm komponiertes – Quartett gespielt wurde. Das Publikum war enttäuscht von dem Werk und protestierte: „*Das ist unmöglich, das ist nicht von Pleyel!*“ oder: *„Armer Pleyel! Er hat zuviel geschrieben; man kann nicht sein und gewesen sein; sein Genius ist erschöpft!“* Pleyel selbst hörte sich alle diese Äußerungen schweigend an; schließlich sagte er: *„Meine Herren, es ist nicht Ihr Fehler, wenn Sie mich ein wenig hart verurteilen. Ich habe dieses Werk für das Pianoforte komponiert. Es sind Sonaten, aus denen man meinte, ein Streichquartett machen zu müssen. Aber die Faktur des einen und anderen weicht voneinander ab. Wenn ich ein Streichquartett schreibe, weiß ich, daß ich vier Instrumente in Konversation treten lassen muß, und außerdem jedem einen praktikablen Part zuordnen“*<sup>5</sup>.

Eine der am meisten mißbrauchten Kompositionen Pleyels ist eine einfache Melodie, die zuerst als Variationsthema im zweiten Satz des Streichquartetts Nr. 4 in G-dur erschien (Ben 349), das dem Prinzen von Wales gewidmet und zuerst im Jahre 1788 veröffentlicht worden war (Beispiel 1). Das Stück fand unter dem Titel *German Hymn* enorme Verbreitung in den Ländern englischer Sprache. Um die Wende des Jahrhunderts wurde es von vielen Verlegern in England und Amerika als Lied mit Klavierbegleitung herausgegeben. Der Text beginnt oft mit den Worten „*Glory be to God in the Highest*“ oder „*Children of the Heavenly King*“; man trifft auch andere religiöse Texte an. Die Melodie wurde auch vielfach als Solo für Klavier

5 „*Il n'est pas possible; cela n'est pas de Pleyel!*“ ou *„Pauvre Pleyel! Il a trop écrit; on ne peut pas être et avoir été; son génie s'épuise.“* *Cependant Pleyel lui-même entendoit en silence tous ces raisonnements. Il le rompit enfin pour dire „Messieurs, ce n'est pas votre faute si vous me jugez un peu sévèrement. J'ai composé cet ouvrage pour le fortepiano. Ce sont des sonates dont on a jugé à propos de faire des quatuors. Cependant la facture des unes et des autres diffère essentiellement. Si je fais un quatuor, je sais que je dois faire converser quatre instruments, et surtout leur donner à chacun des choses praticables.“* *Correspondance des amateurs musiciens*, Nr. 50 (8. November 1803), S. 4. Gemeint sind wahrscheinlich Pleyel's bekannteste Klaviertrios, die als Ausgabe von 6 Trios der Königin von Großbritannien gewidmet waren. Sie wurden im Jahr 1788 zuerst veröffentlicht und bereits 1790 und 1791 als Streichquartette herausgegeben (von André, Artaria und Sieber). Vier spätere Ausgaben (von je 3 Sonaten) erlitten schließlich das gleiche Schicksal.

veröffentlicht, meistens mit Variationen und manchmal mit einem zusätzlichen Teil, in dem die Melodie mehrstimmig harmonisiert war. Dasselbe Stück wurde für Gesang und Klavier in Sammlungen wie z. B. *Melodien mit unterlegten Liedern* oder *Lieder beym Clavier zu singen* von André, Artaria, Frommann und Rellstab 1793 und 1794 veröffentlicht. In diesen Ausgaben lautet der Titel *Die frühe Liebe* und der Text stammt von Hölty („*Schon im bunten Knabenkleide*“). Jede der Sammlungen enthält auch ein Lied mit dem Titel *Am Morgen*, dessen Text von Johann Martin Miller mit den Worten „*Warum sollte ich mich nicht freuen*“ anfängt. Die Melodie ist dem letzten Satz (Ben 349/III) des gleichen Streichquartetts entnommen (Beispiel 2). Das Stück ist hier von G nach A-dur transponiert. (Es ist klar, daß die Melodie von dem Thema des vorhergehenden Satzes des Streichquartetts stammt, und in einigen Auflagen wird sie sogar eine „*sechste Variation*“ genannt.) Auf jeden Fall ist die doppelte Verwendung der Melodie in einer Sammlung, die insgesamt nur aus 12 Nummern besteht, ein Zeichen für ihren besonderen Reiz. Dieselben beiden Lieder (Beispiel 1 und 2) wurden 1795 in Kopenhagen von der Firma Sønrichsen in einer Sammlung *Tredive Viser og Sange* mit dänischem Text herausgegeben, der offenbar auf deutschen Ausgaben beruht. Ich fand nur eine einzelne gesangliche Bearbeitung mit französischem Text (möglicherweise von André Chénier) unter dem Titel *La prise de Toulon*. Die einzige Auflage dieses Werks wurde 1794 von Porro in Paris veröffentlicht. In Constant Pierres Katalog revolutionärer Lieder ist diese Hymne ohne Angabe ihrer musikalischen Herkunft verzeichnet<sup>6</sup> (Beispiel 3).

## Bsp. 1

Variatione. Andante



## Bsp. 2

Presto



## Bsp. 3

Andantino grazioso



Durch die Anzahl und Art der „Anleihen“, die man in Pleyel's Werken feststellt, wird es zum Wagnis, eine Vermutung über ein einzelnes Werk oder eine Werkgruppe zu äußern, ohne zumindest eine gute Kenntnis des Gesamtwerks des Komponisten zu haben. Mehrere solcher

6 Nr. 37 in C. Pierre, *Les hymnes et chansons de la Révolution*, Paris 1904, S. 301. Dieses und andere in diesem Aufsatz zitierte Beispiele zeigen einige der in übernommenem Material am meisten festgestellten Veränderungen: Transposition, Hinzufügen eines Auftakts, Wiederholung der gehaltenen Noten, Taktwechsel, Verdoppeln oder Halbieren der Notenwerte und Ausfüllen von Akkorden.

in der Vergangenheit geäußerten Vermutungen kommen einem in den Sinn. Die erste bezieht sich auf die komische Oper *No Song, No Supper*, die im Jahre 1790 in London uraufgeführt wurde. Die Musik war im wesentlichen von Stephen Storace. Unter den in damals üblicher Weise in die Oper eingefügten Stücken war auch ein Duett, das überschrieben war „geändert von Pleyel“. Obwohl die Notenwerte verdoppelt sind und der Takt von 2/4 in 4/4 geändert wurde, weist eine moderne Ausgabe als Quelle korrekt ein Streichquartett nach. Einige der folgenden Anmerkungen bedürfen jedoch der Richtigstellung: „Als Pleyel nach London kam, verwendete er, vielleicht unter dem Einfluß der großen Beliebtheit von ‚No Song‘, den langsamen Teil dieses Satzes in seiner ‚Celebrated Concertante‘ für Violine, Viola, Oboe und Orchester, die im Jahre 1794 mehrmals aufgeführt und in verschiedenen Tonarten, aber wahrscheinlich nicht in Stimmen veröffentlicht wurde.“<sup>7</sup> Bei dem genannten Streichquartett (Ben 302) handelt es sich um Nr. 2 der von allen Herausgebern als Opus 1 veröffentlichten Streichquartette. Es erschien zuerst im Jahre 1783. Aber die berühmte *Sinfonie concertante* (Ben 111) für konzertierende Violine, Oboe, Viola und Violoncello wurde einige Jahre vor der Uraufführung von *No Song* und vor Pleyels Besuch im Jahre 1791-92 in London komponiert. Sie wurde im *Strassburgischen Wochenblatt* vom 1. Dezember 1786 als eine „ganz neue Sinfonie concertante für 4 verschiedene Instrumente“ angekündigt. Obwohl in der gleichen Saison beim *Straßburger Concert des amateurs* aufgeführt, das Pleyel zusammen mit Joh. Ph. Schoenfeld leitete, wurde das Werk erst 1788 veröffentlicht und von Imbault in der *Gazette de France* vom 14. November angekündigt. Es wurde in der Folgezeit in fast hundert Ausgaben für viele verschiedene Instrumentierungen gedruckt und erschien auch in unzähligen Sammlungen, die nur einen einzelnen Satz daraus verwendeten. Die Tatsache, daß einige der frühesten Originalfassungen unter dem Titel *Serenate* oder *Divertissement* erschienen, mag die Schwierigkeiten erklären, die der Herausgeber von *No Song* beim Auffinden der Orchesterausgaben hatte, die zwischen 1788 und etwa 1800 zumindest von André, Dale, Imbault, Longman, Preston, Sieber und Smart veröffentlicht worden waren.

Man kann sicher sagen, daß die erste Lektion, die man bei näherem Kontakt mit den Quellen Pleyelscher Musik zu lernen hat, die ist, daß nichts als erwiesen vorausgesetzt werden darf. Themenkataloge, die nur den ersten Satz eines Werkes aufführen, laufen Gefahr, fälschlicherweise die Identität der anderen Sätze anzunehmen, obwohl in späteren Ausgaben Sätze weggelassen oder andere ersetzt sein können. So mußte ich meine ursprüngliche Absicht, in dem Werkverzeichnis die Incipits der Trioteile der Menuette auszulassen, ändern, als ich feststellte, daß Trios nicht nur ausgetauscht sind, sondern auch in Sammlungen von Klavierstücken oder Duos als eigene Sätze erscheinen. Diese Überlegungen machten es notwendig, zu den früheren Quellen zurückzugehen, um die fehlenden Trios aufzufinden. Sogar die Mittelteile (z. B. Teil „B“ oder „C“) von Rondo-Sätzen werden gelegentlich als eigene Kompositionen verwendet, und ich glaube, daß einige der wenigen Stücke, die bisher nicht zurückverfolgt werden konnten, sich auf diese Weise aufklären lassen werden.

Wie gefährlich es ist, nur die Incipits der ersten Sätze zu registrieren, wird in dem interessanten Artikel von Walter Lebermann in dieser Zeitschrift ebenfalls ganz klar aufgezeigt<sup>8</sup>. Das erste von ihm registrierte Werk, das Violinkonzert in *D*-dur, wurde zuerst von Longman & Broderip veröffentlicht (eingetragen in Stationers Hall am 20. April 1788; Ex. in GB-Lbm). Es wurde am 3. Mai von Bossler<sup>9</sup> im *Frankfurter Ristretto* und am 11. Juli von Boyer in der *Gazette de France* angekündigt. Alle 3 Herausgeber veröffentlichten das Werk mit folgenden Sätzen:

<sup>7</sup> *No Song, No Supper* von Stephen Storace, ed. Roger Fiske (Musica Britannica XVI, London 1959), S. 127.

<sup>8</sup> W. Lebermann, *Ignaz Joseph Pleyel: die Frühdrucke seiner Solokonzerte und deren Doppelfassungen*, in: *Mf* 26 (1973), S. 481-86.

<sup>9</sup> Die Bossler-Ausgabe scheint in einem einzigen Exemplar in I-Rvat zu überleben. Bei diesem Exemplar fehlt auf dem Titelblatt jegliche Verlagsangabe, es trägt aber das aufgeklebte Etikett von Artaria. Die Widmung und vor allem der besondere von Bosslers Firma in Speyer verwendete Notenstich kennzeichnen es jedoch einwandfrei als sein Produkt: „GRAND CONCERT/

## Bsp. 4

## I. Allegro



## II. Adagio cantabile



## III. Finale. Allegro



Aus unbekanntenen Gründen – wahrscheinlich aus finanziellen – beschloß Pleyel, das Konzert umzuarbeiten und den letzten Satz durch ein Rondo im 6/8-Takt zu ersetzen:

## Bsp. 5

## II. Adagio. Largo



## III. Rondo. Allegro



Boyers spätere Ankündigung (*Journal de Paris* vom 17. Oktober) erwähnt die Änderung ohne Erklärung der Gründe Pleyels: „Herr Pleyel bittet uns anzuzeigen, daß er dieses Konzert in der in London veröffentlichten Art nicht anerkennt; er hat es vollkommen umgearbeitet, ein neues Rondo angefügt und hat es in dieser Gestalt bei Boyer drucken lassen.“<sup>10</sup> Obwohl die Ankündigung die eigene frühere Ausgabe der Originalversion des französischen Verlegers nicht erwähnt, hat Boyer tatsächlich beide Fassungen veröffentlicht und für beide Ausgaben das gleiche Titelblatt verwendet. Bei einem Exemplar bei F-Pn handelt es sich um die frühere (Ben 103), und bei einem anderen bei US-Wc um die spätere Fassung (Ben 103A). Artaria scheint die Neufassung zuerst veröffentlicht zu haben. Bereits am 12. Juli 1788 wird sie in der *Wiener Zeitung*<sup>11</sup> angekündigt. Sie wurde von allen späteren Herausgebern übernommen, auch

*pour le Violon principal/ avec l'Accompagnement de plusieurs Instruments/ par M<sup>r</sup>. IGNACE PLEYEL/ Dédié à Monsieur DE S<sup>t</sup>. GEORGE/ Docteur en Droits, Syndic de la Ville Impériale de Spire & Conseiller Aulique de S.A.S. Msgr./ le Prince d'Oelting [sic] – Wallerstein/ par l'Editeur//.* Diese Ausgabe ist für Solovioline, 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug. Für ihre Hilfe bei der Identifizierung verschiedener Bossler-Ausgaben danke ich Elisabeth Weinhold, München.

10 „M. Pleyel nous prie d'annoncer qu'il désavoue ce même concerto tel qu'on l'a imprimé à Londres; il l'a entièrement refondu, il y a ajouté un nouveau Rondo, & il l'a fait graver dans cet état chez Boyer.“

11 Aufgrund der kurzen Zeitspanne zwischen Artarias Ankündigung und der ersten Ankündigung von Boyer besteht die Möglichkeit oder sogar Wahrscheinlichkeit, daß Artaria die Originalfassung zuerst herausgegeben hat, obwohl ich bisher noch kein Exemplar gesehen habe. Diese

von André, der seiner Ankündigung (*Frankfurter Ristretto* vom 27. Oktober 1788) die Mitteilung hinzufügte: „Dieses Concerto ist von Herrn Pleyel gänzlich umgearbeitet und mit einem neuen Rondo versehen.“ Sogar Longman übernahm die neue Fassung in der Ausgabe der Bearbeitung für Soloklavier (Ex. in GB-Lbm). Eine Fassung für Soloklarinette, die von LeFevre bearbeitet und von J. J. Hummel im Jahre 1798 veröffentlicht wurde (Ex. in DK-A) wird von Lebermann nicht erwähnt. Das am Schluß nachträglich angefügte Rondo ist der einzige Satz des Konzerts, der später in anderen Instrumentierungen verwendet wurde. Er erscheint in einer von André und Imbault veröffentlichten Ausgabe von Hornduos. Er wurde auch als letzter Satz (mit in 3/8 geänderter Taktangabe) eines Flötenkonzerts in G-dur – genannt Nr. 1 opus 13 – verwendet, das von dem Rottdamer Verleger und Geiger N. Barth herausgegeben wurde und dessen erste beiden Sätze aus Pleyels 2. Sinfonie concertante (in B-dur) stammen. Barth scheint besonders erfinderisch darin gewesen zu sein, die verschiedensten Werke Pleyels zu verändern und zu kombinieren, wobei er meistens seine Bearbeitungen selbst machte<sup>12</sup>, anstatt bekannte Arrangeure damit zu beauftragen (z. B. Adam, Clementi, Lachnith).

In demselben Artikel von Lebermann wird ein „Kuriosum“ erwähnt, das Violinkonzert „tiré d'un Quatuor de Mr. Pleyel . . . par Massoneau“. Der Autor beschreibt es als Bearbeitung des Streichquartetts op. 9 Nr. 1, von dem er nur das Incipit des ersten Satzes angibt, wie es in dem Konzert erscheint. Bei dem genannten Quartett handelt es sich um die Nr. 1 in der zweiten von vier Quartettgruppen, die dem König von Preußen gewidmet sind. Das Quartett (Ben 334), das manchmal als op. 9 veröffentlicht wurde, hat folgende Sätze:

Bsp. 6

I. Allegro con spirito



II. Adagio cantabile



Das von Massoneau bearbeitete Violinkonzert hingegen hat einen ganz anderen Mittelsatz; es ist mir nicht gelungen, ihn mit irgendeinem Pleyelschen Werk in Verbindung zu bringen. Er wurde möglicherweise von Massoneau komponiert und hinzugefügt. Das Incipit des neuen Satzes wird hier zusammen mit der von Massoneau verwendeten variierten Form des ersten Satzes gegeben (der dritte Satz stimmt mit dem obigen überein):

Bsp. 7

I. Allegro con spirito



II. Romanza



In diesem kurzen Artikel habe ich nur einige der Probleme aufgezeigt, die bei der Zusammenstellung des Pleyel-Werkverzeichnisses auftauchten, außerdem einige Feststellungen und Beobachtungen, die sich aus der fertigen Arbeit ergeben. Obwohl solch eine Zusammenstellung im wesentlichen nur aus einer Reproduktionsfolge von Titelblättern besteht, können an ihr, wenn sie systematisch organisiert und mit entsprechenden Dokumentationen belegt ist, viele verschiedene und interessante musikalische Praktiken jener Zeit aufgezeigt werden. Viele dieser Entdeckungen stehen, wie zu erwarten, in Zusammenhang mit dem Musikverlegergeschäft. Einige enthüllen aber auch die persönlichen und beruflichen Belange des Komponisten, andere beziehen sich auf den Geschmack und die Gewohnheiten der Zuhörerschaft.

Obwohl Pleyels Musik nie wieder den hohen Beliebtheitsgrad erreichen wird, den sie zu seinen Lebzeiten hatte, wird das Erscheinen des Werkverzeichnisses zweifellos das Interesse an seiner Person und seiner Musik neu erwecken. An Stelle von Wertungen, die in den Arbeiten von Gerber über Fétis und Eitner bis zum heutigen Tage so unterschiedlich waren oder ganz fehlten, wird zunächst einmal eine genaue Zählung der Werke jeden Genres gegeben. Die chronologische Anordnung wird stilistische Analysen der Werke fördern und erleichtern, die jetzt durch die Nennung der Sammlungen, in denen sie zu finden sind, zugänglich gemacht werden.

Weitere Ausgaben und Manuskripte – möglicherweise auch von noch unbekanntem authentischen Werken – werden auch in Zukunft noch aufgefunden werden; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß sie grundlegende Veränderungen im Aufbau des Verzeichnisses erforderten, sie werden zudem in das Schema integriert werden können.

Abschließend ist zu sagen, daß die einheitliche Numerierung eine genaue und schnelle Identifizierung des zur Diskussion stehenden Materials ermöglicht. Daraus sollte sich ein größerer kritischer Gedankenaustausch ergeben, der einen Weg zu einer Zunahme der Ausgaben und Auführungen der besten Werke Pleyels öffnen würde.

(Deutsch von E. Wenzke.)

## Die Handschriften Franz Liszts aus dem Nachlaß von August Göllerich in Linz

von Wilhelm Jerger, Linz

### I

Wie bereits mitgeteilt<sup>1</sup>, wurde vor einigen Jahren der weitläufige Nachlaß von August Göllerich<sup>2</sup> als Depositum in die Bibliothek des Bruckner-Konservatoriums des Landes Oberösterreich in Linz eingebracht und mit folgenden vorläufigen Signaturen verzeichnet:

- I. Noten, Nr. 1-31
- II. Handschriften, Nr. 1-12
- III. Briefe, Aufsätze und sonstige Schriften
- IV. Tagebücher August Göllerichs, Nr. 1-14
- V./I. Photographien
- V./II. Photos von Liszt mit Schülern, Bülow, Göllerich usw.
- V./III. Postkarten mit Bruckner-Karikaturen, Aufnahmen von Bruckner-Stätten, Nr. 1-17
- V./IV. Letzte Aufnahmen von Bruckner und 2 Photos von Kitzler, Nr. 1-8  
V, 1; VI, 1; VII, 1; VIII, 1; IX, 1; X, 1; XI, 1; XII, 1; XIII, 1; XIV, 1; XV, 1; XVI, 1;  
XVII, 1; XVIII, 1; XIX, 1 = Diverse
- VI. Abschriften Göllerichs von Liszt-Werken und Bruchstücke von Manuskripten von Liszt selbst und manchen handschriftlichen Einzeichnungen von Liszt, Nr. 1-52<sup>3</sup>

Da diese umfassende Materialiensammlung nunmehr aufgelöst wurde, ist es geboten, die ihr zugehörigen Handschriften Franz Liszts hier zu veröffentlichen bzw. zu beschreiben. Zunächst scheint ein Hinweis nötig, der das Eigentumsrecht Göllerichs an Handschriften von Franz Liszt bescheinigt. Wie bekannt, war Göllerich von 1884-1886 nicht nur Schüler, sondern auch Sekretär von Liszt. So gelangten noch zu Liszts Lebzeiten eine Reihe von bedeutsamen Handschriften in den Besitz Göllerichs; ferner nach Liszts Tod durch Liszt nahestehende Persönlichkeiten wie Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein (1819-1887), Marie Fürstin Hohenlohe (1837 bis 1920), eine Tochter der vorigen, Cosima Wagner (1837-1930), Henry Thode (1857-1920).

Göllerich hatte während der drei letzten Lebensjahre Liszts bei diesem eine Vertrauensstellung inne. Er war mit vielen Aufgaben befaßt und betraut und wurde von Liszt, der ihm auch eine Komposition widmete<sup>4</sup>, sehr geschätzt. Über Göllerichs Persönlichkeit, seine Tätigkeit

1 W. Jerger, *August Göllerich. Schüler und Interpret von Franz Liszt* (siehe Anm. 2).

2 Vgl. zu Göllerich: [Palma Pászthory-Erdmann], *August Göllerich, Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten*, Linz 1927. – *In memoriam August Göllerich*, hrsg. von Gisela Göllerich, Linz 1928. – W. Jerger, *August Göllerich, Schüler und Interpret von Franz Liszt*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 26. Jg. 1972, Heft 1/2. – V. W. Jerger, *August Göllerich (1859-1923) – Eine biographische Skizze*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 29. Jg. 1975, Heft 1/2. – W. Jerger, *August Göllerich*, in: *MGG XV*.

3 Aus den aufgeführten Materialien wurden verarbeitet und publiziert: W. Jerger, *Unbekannte Frauenbildnisse aus dem Nachlass von Anton Bruckner*, in: *Oberösterreichische Heimatblätter*, 27. Jg. 1973, Heft 3/4. – ders., *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884-1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 39, Regensburg 1975.

4 *Franz Liszt, Trauervorspiel und Trauermarsch*, hrsg. von A. Göllerich mit Bemerkungen Liszts zum Vortrag, Leipzig 1887. Nach Raabe, *Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet*, in: P. Raabe, *Franz Liszt* (Tutzing 1968), Zweites Buch, S. 258, Nr. 84 August Göllerich gewidmet „*Weimar, Sept. 1885.*“ Nach Göllerich, *Franz Liszt*, Berlin 1908, S. 145 im Mai 1886.

und seine Verdienste informieren zwei erhaltene Briefe von Cosima Wagner; der erste, wenige Monate nach Liszts Tod an Göllicher gerichtete<sup>5</sup> sowie ein weiterer aus dem Jahre 1890<sup>6</sup>. Ebenso kenntnisreich ist ein Schreiben von Dr. Carl Gille (1813-1899). Es lautet:

*„Allgemeiner Deutscher Musikverein gegründet im Jahre 1859 Unter dem Protectorat Sr. Kgl. Hoheit des Grossherzogs Carl Alexander von Sachsen*

*Der Unterzeichnete langjährige und wohl älteste Freund Dr. Liszts bezeugt andurch mit Freude und aus vollster Ueberzeugung, dass Herr August Göllicher aus Wels in Oesterreich in den Jahren 1884, 1885 und 1886 nicht allein den fortgesetzten Unterricht seines Meisters in Weimar (und in Rom und Pesth) genossen hat, von demselben auch als einer seiner letzten Schüler anerkannt und gewürdigt wurde in Bezug auf sein Talent und eifrigstes Studium.*

*Mein hierorts tägliches Beisammenseyn mit Dr. Liszt in Weimar, wo ich Herrn Göllicher täglich bey und um ihn und ausserhalb der Unterrichtsstunden antraf, berechtigt mich wohl, wie ich glaube, ganz besonders, ihm die ehrende Anerkenntnis zu bezeugen, [die] Dr. Liszt ihm für sein musikalisches Wissen und Können wie für seine treue Anhänglichkeit zu Theil werden liess bis zu seinem Ableben.*

*Ich wünsche dem tüchtigen und strebsamen Künstler eine wohlverdiente gute Zukunft!*

*Jena, am 12 Mai 1890 Geheimer Hof und Justizrat Dr. jur. et phil. Gille Generalsekretär des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Vorstand des hiesigen Akademischen Concert, des akademischen Gesangsvereins und der Singacademie.“*

Was nun die Vergebung von Eigentum Franz Liszts anbetrifft, so kann hierfür eine Anzahl von Belegen beigebracht werden. Bemerkenswert ist ein Absatz aus einem undatierten Brief Göllicher an Peter Raabe<sup>7</sup>:

*„Sehr geehrter Herr Hofkapellmeister!*

*Von einer Gebirgstour hieher zurückgekehrt, finde ich Ihre Zeilen vor und beeile mich dieselben zu beantworten. Die Manuskripte der beiden ‚Legenden‘ und des Papsthymnus befinden sich in meinem Besitze und hat mir der Meister deren Veröffentlichung anheimgestellt. Den Zeitpunkt dafür halte ich aber noch nicht erschienen. Habe diesbezüglich und wegen der Wünsche des Meisters sowol wie der Fürstin bezüglich seines Nachlasses ausführlich Ihren verewigten Vorgänger Obrist instruiert, der Alles fürs Liszt-Museum aufgezeichnet hat. Aber mich persönlich braucht man bei der Gesamtausgabe ja nicht, obwol ich der Einzige bin, der des Meisters Wille kennt – sonst wären so ungeheuerliche Zusammenstellungen wie die beiden ‚Tasso‘-Stücke nicht passiert –, sondern nur mein Verzeichnis. Hoffe das Vergnügen zu haben, diese Dinge einmal persönlich mit Ihnen zu besprechen und stelle mich Ihnen (!) jederzeit gern zur Verfügung . . .“*

Marie Fürstin Hohenlohe<sup>8</sup> an Göllicher:

*„Verehrter Herr, Ihrem Wunsche gemäss übersende ich Ihnen beiliegende Photographien meiner Mutter. Eine Kiste von Meister Liszt befindet sich noch bei meinem Schwager dem Kardinal in Rom – und ich hoffe zuversichtlich, dass die fehlenden Manuskripte, sich darin finden werden. Ich habe sofort geschrieben mit der Bitte sie gründlich zu untersuchen, da mein Schwager nur Kleider darin vermuthete. Täglich erwarte ich Antwort – die sicher befriedigend sein wird.*

*Mit vorzüglichster Hochachtung Fürstin M Hohenlohe*

*Wien dem 25 Mai / 87“*

<sup>5</sup> Vollständig abgedruckt in W. Jerger, *Franz Liszts Klavierunterricht*, S. 151.

<sup>6</sup> Abgedruckt in W. Jerger, *August Göllicher*, S. 44.

<sup>7</sup> Es handelt sich hier um den Entwurf oder um eine Abschrift des Briefes an Peter Raabe, die sich Göllicher angefertigt hat.

<sup>8</sup> Marie Fürstin Hohenlohe (1837-1920), Tochter von Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein und Gemahlin von Konstantin Fürst Hohenlohe-Schillingsfürst, dem Obersthofmeister Kaiser Franz Josefs I.

Welcher Art die „*fehlenden Manuskripte*“ waren, konnte nicht festgestellt werden; es haben sich bisher keine weiteren Hinweise ergeben.

Ebensowenig konnte bisher festgestellt werden, um welches „*Andenken*“ es sich handelt, das Cosima Wagner in ihrem Schreiben vom 21. November 1886 – und zwar gleich im ersten Satz – erwähnt<sup>9</sup>: „*Es ist mir eine Freude gewesen, lieber Herr Göllicher, Ihnen das Andenken zu überreichen. . .*“

Auch im Falle von Henry Thode<sup>10</sup>, der nach einem Schreiben von Göllicher als Donator ausgewiesen ist, war Näheres nicht zu ergründen. Göllicher schreibt:

*„Sehr geehrter Herr, Durch Ihre liebenswürdig[en] Zeilen sehr erfreut sage ich Ihnen meinen herzlichsten Dank für die freundliche Aufmerksamkeit, mit der Sie sich meines Wunsches erinnerten. Die gütige Erfüllung desselben beglückt mich aufs Höchste.*

*Den Gefühlswert, der sich mir an dieses Andenken vom guten Meister knüpft, vermöchte ich nur dann zu schildern, wenn es mir gelänge, Ihnen in Worten zu sagen, was der Heissgeliebte auch mir gewesen ist! Mögen Sie und Ihre hochverehrte Familie es mir nicht als Unbescheidenheit auslegen, dass ich um dies Erinnerungszeichen an alle Tage, die mir ein gütiges Geschick mit dem Meister verleben zu dürfen gestattete, gebeten habe. . .“*

Am 13. September 1886 schrieb Göllicher an Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein<sup>11</sup>:

*„. . . Meister liess mich, da er mich beglückte, alle Seine letzten Clavier-, Gesang- und Orchesterwerke der letzten Zeit schreiben zu dürfen und durch Bezeichnungen druckfertig zu machen, um Pläne einiger Manuskripte betreffend, wissen. Euer Durchlaucht kennen dieselben sicher und ich erlaube mir, diese Bemerkung nur deshalb um Euer Durchlaucht hiebei zu bitten über mich gebieten zu wollen und um die Versicherung auszudrücken, dass ich jederzeit den Befehlen Euer Durchlaucht in bereitwilligster Dankbarkeit zur Verfügung stehe. . .“*

Im Nachlaß von August Göllicher befinden sich die folgenden Manuskripte, die hier veröffentlicht bzw. beschrieben werden:

1. Briefe von Franz Liszt an August Göllicher
2. Telegramme von Franz Liszt an verschiedene Persönlichkeiten
3. Aufzeichnungen von Franz Liszt in französischer Sprache
4. Kompositionen von Franz Liszt.

Die oben unter VI. Abschriften Göllicher's von Liszt-Werken und Bruchstücke von Manuskripten von Liszt selbst und manchen handschriftlichen Einzeichnungen von Liszt, Nr. 1–52, aufgeführten Materialien werden hier nicht behandelt.

## II

### 1. Briefe von Franz Liszt an August Göllicher

*Geehrter Lieber Göllicher,  
Mitte Oktober, erhalten Sie mein Telegramm, aus München  
freundschaftlich F. Liszt  
24<sup>ten</sup> Sept: 85 – Weimar*

\*\*\*

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 5.

<sup>10</sup> Prof. Henry Thode (1857-1920), in erster Ehe mit Daniela von Bülow (Tochter von Hans und Cosima von Bülow) vermählt (3. Juli 1886 Bayreuth in Anwesenheit von Liszt).

<sup>11</sup> Aus einem unveröffentlichten Brief Göllicher's an Fürstin Sayn-Wittgenstein.

*Lieber Freund*  
*Zur Erinnerung an unsere Mitarbeiterschaft gebrauchen Sie das kleine Tintenzeug welches Ihnen verehrt*  
*ergebenst F. Liszt*  
*26<sup>ten</sup> Februar, 86. Budapest*

\*\*\*

[Billett]  
*Lieber Freund,*  
*komen mit dem Einspäner Pauli, zu mir – ergebenst F. Liszt*  
*Sollten Sie Pauli nicht sogleich zu Hause treffen, so komen Sie etwas später Abends*  
 [undatiert, sicherlich Februar/März 1886]

Umschlag:  
*Herrn*  
*August Gölerich*  
*Pianist*  
*hôtel Hungaria,*  
*4<sup>ten</sup> Stock. F. Liszt*

### 2. Telegramme von Franz Liszt

*Musikverlag von Schubert/Felix Strasse – Leipzig*  
*Sind die verlangten Exemplare der Graner Messe an Monsieur Aubry expediert? Die pariser*  
*Aufführung des Werkes soll am 25<sup>ten</sup> März stattfinden.*  
 R.p. *Liszt*

\*\*\*

*Frau Falk<sup>12</sup>, rue Van Bree, 16 – Antwerpen*  
*Werde am 16 März in Lüttich eintreffen wenn von dort mir die gehörige Einladung zukommt.*  
*Liszt.*

\*\*\*

*Frau Sophie Menter<sup>13</sup>, hôtel zum Bären, Petersburg*  
*Also wird kommen, Mitte April dankend ergebenst* *Liszt*

### 3. Aufzeichnungen in französischer Sprache

Es handelt sich hier um einen 23 Seiten umfassenden Aufsatz über den Polnischen Tanz. In der Handschrift sind Korrekturen von Liszt selbst, aber ebenso von zweiter Hand (Fürstin Sayn-Wittgenstein) angebracht. Der Aufsatz beginnt wie folgt: „*Le caractère primitif de la Danse Polonoise . . .*“. Auf dem Umschlagblatt findet sich nachstehender Vermerk: „*scheint Manusk. v. Liszt!! übersetzen*“ von August Göllerich. – Auf dem Vorsetzblatt von 2. oder 3. Hand: „*von Liszt u. der Fürstin corrigiert*“.

---

12 Anna Falk-Mehlig, Schülerin von Liszt.

13 Sophie Menter, Schülerin von Liszt, damals Professorin am Konservatorium in Petersburg. Vgl. *F. Liszt, Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1866*. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács, Kassel usw. 1966, Kommentar, Brief 597, S. 448.

## 4. Kompositionen von Franz Liszt

- Sign.: II, 1 *Die Vätergruft*, Kl. A.  
 II, 2 *Die Vätergruft*, Part.  
 II, 3 *Franz v. Paula* u. *Franz v. Assisi*, 2 Legenden, Part.  
 II, 4 *Papst-Hymnus*, Part.  
 II, 5 *Präludium* („*Kirchliches Präludium*“) für Orgel  
 II, 6 „*In domum Domini ibimus*“ für Chor u. Bläser, Part.  
 II, 9 Skizzen (mit Rotstiftvermerk) „*R W Venezia*“  
 II, 10 Titelblatt „*Chöre zu Herders Prometheus*“

## II, 1

1. Seite: *Die Vätergruft*

10 Seiten, von Liszt paginiert. Nach Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 601 besitzt das Liszt-Museum „*Zwei Urschriften*“. Erschienen 1860, Schlesinger, dann Kahnt. GA: VII, 2.

## II, 2

1. Seite: *Die Vätergruft*

16 Seiten, von Liszt paginiert. Besetzung: 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr, 3 Trp, 3 Pos, Timp, Str. Teilweise von zweiter Hand (Göllerich) Ergänzungen „*Trompetten*“ und „*Tenorposaune*“. Umschlag von Göllerich beschriftet: *Die Vätergruft/nach/Uhland/für Baryton mit Orchester/von Franz Liszt/ Comp. Jänner und Februar 86/ I. Aufführung London/ Partitur und Clavier-Auszug*.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 649, führt eine um 2 Fl. vermehrte Orchesterbesetzung an und teilt mit, daß die Instrumentation 1859 „*beabsichtigt*“ war, „*aber damals nicht ausgeführt*“ wurde. Nach der nämlichen Quelle besitzt die Urschrift Novello, Ewer & Co. Ein Vergleich beider Hss. erst wird den Sachverhalt zu klären imstande sein. Erschienen: Kahnt, Novello, Ewer & Co.

## II, 3 [a]

1. Seite: *San Francesco di Paolo*, darunter mit Blau­stift *Legendes*

11 Seiten nebst einem Beiblatt, auf dessen erster Seite Änderungen verzeichnet sind. Auf der letzten Seite der Vermerk „*du 23 au 29 Oct. 63*“ und die Buchstabenreihe „*BBBBBB*“<sup>14</sup>. Besetzung: Kleine Fl, 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 4 Hr, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Timp, Becken, Str.

## II, 3 [b]

1. Seite: *San Francesco d'Assisi*

10 Seiten und ein Blatt. Dieses Blatt enthält Änderungen und Anweisungen sowie neun Takte, davon fünf überschrieben „*Andante Pietoso (Moderato assai)*“ in Partituranordnung von 2. Hand (Göllerich).

Besetzung: 3 Fl, 2 Ob, Corno ingl, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr in F, 2 Hr in E, Harfe, Str.

Auf der letzten Seite folgende Anweisung von der Hand Liszts: „*NB. Dieses Stück soll als Vorspiel des Cantico di San Francesco (Bariton mit Orchester) ‚Altissimo omnipotente buono signore‘ gebraucht werden!*“ Daran schließt sich abermals eine Buchstabenreihe, die möglicherweise „*BDBBBdBB*“ lautet<sup>14</sup>.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 440: Göllerich besitzt Urschrift. Ungedruckt<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Die beiden Buchstabenreihen beziehen sich wohl auf Carolyne Fürstin Sayn-Wittgenstein, sind allerdings nicht einwandfrei geklärt. – Das Antiquariat J. A. Stargardt, Marburg, das in der Auktion am 2. und 3. Dezember 1975 die Legenden zur Versteigerung brachte, druckt auf S. 204 folgende Version ab: „*Bon Dieu, bénissenz, bénissenz . . . les bons bessons*“ (Vgl. Katalog 606, Kat. Nr. 749, S. 204).

<sup>15</sup> Von Felix Mottl existiert eine Bearbeitung der 2. Legende *San Francesco di Paolo* für Orche-

## II, 4

1. Seite: *Der Papst Hymnus / (L'hyme du Pape) / (L'ime del Papa) / für grosses Orchester / von F. Liszt. / Partitur.*

8 Seiten. Nach dem Schlußstrich drei Takte (mit roter Tinte) angefügt. Besetzung: 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr in F, 2 Hr in E, 2 Trp, 3 Pos, Tuba, Pauken, Becken u. gr. Tr, Str.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 443: Göllicherich besitzt Urschrift.

## II, 5

1. Seite: *Zur Kirche! / Präludium / En français à l'Eglise / Prélude FL / Lento assai. Metronom 72-♩.*

8 Seiten, teilweise von Liszt paginiert. Seite 5 Überschrift: „Zu Kirchliches Präludium / (Prélude d'Eglise) / F. Liszt“.

1. Kolonne Klavierfassung; 2. Kolonne Orgelfassung mit Pedal. Göllicherich hat die Orgelfassung als Beilage in seinem Buch *Franz Liszt* veröffentlicht<sup>16</sup>.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 395: Abschrift besitzt Göllicherich. Das kann aber nicht stimmen, da es sich hier eindeutig um die Handschrift Liszts handelt.

## II, 6

1. Seite: *In domum Domini ibimus*

6 Seiten, teilweise von Liszt paginiert. 1. System = Sopran, Alt; 2. System = Tenor; 3. System = Baß (Chor einstimmig). Darunter von der Hand Liszts: „*Trompetten, Posaunen, Pauken, Orgel*“. Die Orgelstimme ist in der Partitur nicht ausgeschrieben; Pauken erst von Seite 5 an notiert.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 509: Handschrift besitzt Göllicherich. GA: V, 5

## II, 9

1. Seite: *R. W. – / Venezia / Lento assai, Metronom 48 ♩.*

6 Seiten, von Liszt paginiert. Klavier zweihändig. Laut vorläufiger Signatur „Skizze“.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 82: Urschrift besitzt Göllicherich. Erschienen 1927.

## II, 10

1. Seite: *Chöre zu Herder's Prometheus*

Ein Blatt, Vorderseite beschrieben mit Röteltstift: *1. Chor der Oceaniden / 2. – der Tritonen / 3. – der Dryaden / 4. – der Schnitter / 5. – der Winzer / 6. – der Unterirdischen / 7. – der Unsichtbaren / 8. – Schlusschor – / F. Liszt.*

Es handelt sich hier um ein Titelblatt zu „*Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus*“. Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 539.

\*\*\*

## II, 7

Psalm 129. Partitur mit handschriftlichen Änderungsskizzen

Genauer besehen ist es der gedruckte Klavierauszug des 129. Psalms, der viele Ergänzungen, Änderungen, Streichungen etc. von der Hand Liszts enthält. Auf Seite 1 oben der Vermerk: „*Schluss des Oratoriums ‚St. Stanislaus‘*“. Die Veränderungen in dem Klavierauszug dürften

---

ster. Sie wurde im 7. Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker am 11. März 1888 unter der Leitung von Hans Richter aufgeführt. Vgl. *Festschrift Wiener Philharmoniker*, hrsg. von W. Jerger, Wien 1942, S. 69 d. Statistik.

16 A. Göllicherich, *Franz Liszt*, Berlin 1908.

in den letzten Monaten vor Liszts Tod erfolgt sein, worauf eine Stelle aus Göllerichs *Franz Liszt*, S. 173, hinweist. Göllerich berichtet dort: „Am Pfingstsonntage [13. Juni 1886] kam der Verleger *Kahnt* aus Leipzig, dem ich ein auf Wunsch des Meisters verfasstes Verzeichnis der liturgischen Intonationen überreichte“ . . . „Außerdem erhielt Kahnt an diesem Tage zur Veröffentlichung eine Variante des Liedes: ‚Drei Zigeuner‘ . . . und die beiden Schlusstücke des Oratoriums ‚Stanislaus‘: den 129. Psalm für Bariton, Männerchor und Orgel: ‚Aus der Tiefe rufe ich zu dir, o Herr!‘ –, sowie den gemischten Chor mit Baritonsolo und Orchester: ‚Salve Polonia‘, welches Stück ich, wie alle letzten Arbeiten des Meisters entziffern und für den Druck fertigstellen durfte.“<sup>17</sup> Der 1883 erschienene Klavierauszug<sup>18</sup>, den Liszt als „Arbeitsexemplar“ für eine neuerliche Überarbeitung benutzte, dürfte in den Besitz Göllerichs übergegangen sein. Die Neufassung wurde nicht veröffentlicht.

Raabe, *Verzeichnis*, Nr. 492.

\*\*\*

Es konnte hier nicht die Aufgabe sein, eine Übersetzung der Aufzeichnungen Franz Liszts in französischer Sprache zu bieten. Sowohl eine Übersetzung wie insbesondere die wissenschaftliche Verarbeitung des Textes muß einer entsprechenden Untersuchung vorbehalten bleiben. Ebenso ist es Aufgabe einer weiteren Arbeit, die teilweise schwierig zu lesenden Autographen (z. B. die Legenden), die ein exzellentes Schriftbild offenbaren, zu entziffern und für eine einwandfreie Übertragung zu sorgen.

Hier hat es sich nur darum gehandelt, die Bestände Franz Liszts in August Göllerichs Nachlaß, der, wie bereits eingangs erwähnt, aufgelöst wurde, im Rahmen dieses kleinen Aufsatzes festzuhalten. Das sind die unter den vorläufigen Signaturen: II. Handschriften 1-12, III. Briefe, Aufsätze und sonstige Schriften, 21. Konvolut, 1, aufgeführten Autographen.

Die vollständige Bearbeitung der hier verzeichneten Autographen wird daher – soweit diese überhaupt der Forschung zugänglich sein werden – im Rahmen von Spezialarbeiten erfolgen müssen.

---

17 Vgl. Anm. 11.

18 *Psalm 129/De profundis clamavi* „Aus der Tiefe rufe ich“ / f. Eine Bass- oder Altstimme/ und / Pianoforte- oder Orgelbegleitung/ componirt von /Franz Liszt / Eigenthum des Verlegers für alle Länder / Leipzig, C. F. Kahnt [o. J.] (Raabe, a. a. O., S. 143 f).

## Ein Menuett bei Johann Mattheson

von Ernst Apfel, Saarbrücken

Beim hier gemeinten Menuett handelt es sich um das bereits öfter besprochene, das Johann Mattheson in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737<sup>1</sup>, Seite 109 f., und in seinem *Vollkommenen Capellmeister*, ebda. 1739<sup>2</sup>, Seite 224 f., bringt und bespricht, und das z. B. auch Theodor Wihmayer in seiner *Musikalischen Rhythmik und Metrik*, Magdeburg (1917), Seite 29, bringt, und von dem Carl Dahlhaus im Artikel *Melodie, C. Melodielehre hist.*, MGG 9, Spalte 37, die ersten acht Takte als Beispiel wiedergibt<sup>3</sup>.

Minuetta

Da Capo.

Die notenschriftliche Wiedergabe der Oberstimmenmelodie des Menuetts ist offenbar an beiden Stellen bei Mattheson ungenau, denn im *Kern melodischer Wissenschaft* fehlt am Schluß der Doppelstrich und das dem zu Anfang des zweiten Achttakters entsprechende Wiederholungszeichen, im *Vollkommenen Capellmeister* ist zwar der Doppelstrich am Schluß des Menuetts vorhanden, aber sowohl am Anfang als auch am Schluß des zweiten Achttakters fehlt das Wiederholungszeichen.

Aber auch die Zeichensetzung und Umschreibung des ganzen Stückes im *Kern melodischer Wissenschaft*, Kap. VI, § 52, und im *Vollkommenen Capellmeister*, Kap. XIII, § 83, widersprechen einander – *Kern melodischer Wissenschaft* (in moderner Wiedergabe ohne Hervorhebungen): „Das ist nun ein ganzer musikalischer Paragraph oder Zusammensatz von 16 Takten, aus welchen 48 werden: dieser besteht aus zwei Perioden oder Sätzen, die sich (gleich den folgenden Einschnitten) durch die Wiederholungen um zwei Drittel vermehren und unter den Schlußnoten mit Punkten ( . . ) vermerkt sind“; *Vollkommener Capellmeister*: „Das ist nun ein ganzer melodischer Zusammensatz (Paragraph) von 16 Takten, aus welchen 48 werden, wenn man sie

1 Untertitel: *Bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grundlehren der musikalischen Setzkunst oder Composition, als ein Vorläufer des vollkommenen Capellmeisters.*

2 Untertitel: *Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen von Mattheson.*

3 Es mag noch weitere Wiedergaben geben, die ich aber hier nicht eigens aufsuchen und aufzählen will. Das hier gegebene Notenbeispiel ist aus Joh. Mattheson, *Kern melodischer Wissenschaft*, Hamburg 1737, S. 109/110 entnommen.



Trägt man von der hemiolischen Doppel- oder Zweitaktgruppe der Takte 6 und 7 an nach vorn jeweils zwei Takte ab, so kommen Takte zusammen, die auch nach Mattheson nicht zusammengehören, welche Gruppierung aber wenigstens bei T. 2 der *Emphasis-Angabe* bei Mattheson entspricht. Insgesamt bleiben nur folgende Gliederungsmöglichkeiten der ersten Periode von vorn: entweder  $1 + 3 + 1 + 2 + 1$  Takte, wobei der Dreitakter von T. 2-4 aus  $1 + 2$  oder  $2 + 1$  Takten zusammengesetzt sein könnte, oder  $2 \times 2 + 1 + 2 + 1$ .

Der allein stehenbleibende Schlußtakt 8 der ersten Periode führt aber das Problem weiter zur zweiten Periode. In dieser schließen sich aus inhaltlich-melodischen Gründen (Mehrstimmigkeit in der Linie: Oberstimme *fis'' e'' d'' cis'' d''*, Unterstimme *h' a' g' fis' e'*) die Takte 5-7 zusammen, wodurch ebenfalls der letzte Takt, der Schlußtakt der zweiten Periode isoliert wird.

Der Zusammenschluß der Takte 5-7 aus inhaltlich-melodischen Gründen läßt die Frage aufkommen, wo in der zweiten Periode die Zäsur ihrer beiden Semikola liegt. Mattheson nimmt offenbar den Schluß des ersten Viertakters bzw. Semikolons der zweiten Periode im *a* des vierten Taktes an, was auch dem eindeutig vorliegenden *D*-dur der zweiten Periode und vor allem von dessen erstem Viertakter bzw. Semikolon entspricht bzw. entspräche; – entspräche, denn die Zäsur scheint nicht eindeutig zu sein<sup>6</sup>: das *h*-moll der ersten Periode klingt in der zweiten Periode und besonders in deren T. 3 sowie in der Wendung *h-a-h-fis* in T. 4/5 (trotz fehlenden Subsemitoniums *ais* – es handelt sich sozusagen um eine phrygische Wendung oder Version einer Art Klausel) stark nach. So könnte die Zäsur auch nach dem ersten Viertel *h* in T. 5 oder weniger wahrscheinlich nach dem zweiten Viertel *h* in T. 4 liegen.

Ist das dritte Viertel *a* in T. 4 die Schlußnote des ersten Viertakters bzw. Semikolons der zweiten Periode, so besteht dieselbe aufgrund der inneren melodischen Zusammenfassung der Takte 5-7 durch Mehrstimmigkeit in der Linie, die den Schlußtakt dieser zweiten Periode isoliert, aus  $4 + 3 + 1$  Takten, der Viertakter aus  $2 \times 2$  Takten bestehend. Dabei wäre aber noch nicht der aufgrund der Hemiole in den Takten 6 und 7 der ersten Periode alleingebliene Schlußtakt derselben berücksichtigt.

Berücksichtigt man denselben im Hinblick auf die zweite Periode (denn seine punktierte halbe Note *h* darf ja erst ganz am Schluß des Menuetts endgültig schließen), so könnte von der ersten zur zweiten Periode ein Fünftakter aus  $2 + 1 + 2$  Takten vorliegen<sup>7</sup>. Tonartlich wird man

spruch in sich. Wir können sie uns eher oder sogar nur als zweiten Teil oder Takt, als eine Art Antwort oder Widerpart der rhythmisch-metrischen Formation  $\left| \begin{array}{c} \text{♩} \\ \text{♩} \end{array} \right|$  vorstellen. Seit wann dem so ist, ist offenbar noch nicht erforscht oder festgestellt. Im Mittelalter scheint die erste rhythmisch-metrische Formation auch für sich allein stehend und fortgesetzt wiederholt aufgefaßt, verstanden und realisiert worden zu sein (2. Modus, der von der Forschung allerdings teilweise als auftaktiger 1. Modus erklärt wird).

<sup>6</sup> Zu dieser Auffassung kamen auch die Teilnehmer an dem unter meiner Verantwortung von meinem Schüler B. Morbach durchgeführten Seminar über *Das Menuett und die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, von dem die Anregung zum vorliegenden Kleinen Beitrag ausging, in dem aber nur die Beschreibung des Menuetts von bzw. bei Mattheson behandelt und auf die meinen Ausführungen zugrundeliegenden Tatsachen und Probleme hingewiesen wurde.

<sup>7</sup>  $1 + 2 \times 2$  Takte würden ja den Schlußtakt der ersten Periode wieder isolieren, obwohl es der rhythmischen Gleichförmigkeit (entsprechend der „arithmetischen Gleichförmigkeit“ bei Mattheson) der Takte 9 und 10 sowie 11 und 12 bzw. 1 und 2 sowie 3 und 4 der zweiten Periode entspräche, doch sind die genannten Takte inhaltlich-melodisch Einzeltakte und tonlich entsprechen einander eher die Takte 9 und 10 (sowie 11) bzw. 1 und 2 (sowie 3) der zweiten Periode, so daß die Takte 9 und 10 bzw. 1 und 2 der zweiten Periode rhythmisch-metrisch wohl eher voneinander zu trennen sind. – Nach allen mir bekannten metrischen Theorien gehören Schlußtakte unmittelbar zu metrischen Einheiten (nach einfacher Taktzählung in Einheiten von 4 oder 8 Takten finden Schlüsse im vierten oder achten Takt statt; bei Riemann ist dasselbe aufgrund seiner auftaktigen Auffassung auch der höheren metrischen Einheiten noch mehr der Fall; bei Wiehmayer schließt die abtaktige Phrase mit den Klangfüßen 3 und 4, bei höheren metrischen Einheiten verhält es sich entsprechend). Nach meiner metrischen Theorie

den isolierten Schlußtakt der ersten Periode allerdings trotz des in *h*-moll durchaus naheliegenden Quartschritts *h-fis* nicht zum Anfang der zweiten Periode herüberziehen dürfen, denn besonders dieser prägt gegenüber dem *h*-moll der ersten Periode zu deutlich die Paralleltonart *D*-dur aus.

Das Herüberziehen der nach unseren Beobachtungen isolierten Schlußakte der beiden Perioden zu ihren jeweiligen Anfangstakten bei ihrer Wiederholung bzw. Anfangstakten der jeweils folgenden Periode bei ihrer Folge und ihre entsprechende Zusammengruppierung mit denselben dabei mag absurd erscheinen, aber das Stück darf ja erst ganz am Schluß wirklich ganz schließen, und immerhin setzt Mattheson die Emphasis-Sterne in der ersten Periode entsprechend und in der zweiten Periode nicht gerade im Gegensatz dazu. Dies wird bei der Frage des Taktgewichts noch eine große Rolle spielen.

Sieht man den Schluß des ersten Semikolons der zweiten Periode im ersten Viertel *h* des fünften Taktes, so wäre jene in  $5 + 3$  bzw. unter Mißachtung der vorher aufgrund ihrer inneren melodischen Beschaffenheit festgestellten, behaupteten oder wenigstens vermuteten Zusammengehörigkeit der Takte 5-7 in  $5 + 2 + 1$  Takte zu gliedern, der Fünftakter aus  $1 + 2 \times 2$  bestehend<sup>8</sup>. So könnte die Taktgruppierung der zweiten Periode bei Annahme des Schlusses ihres ersten Teils (Semikolons – von Viertakter könnte man in diesem Fall nicht sprechen) zu Anfang des fünften Taktes wie folgt lauten:  $2 + 3 + 2 + 1$ .

Betrachtete man aber den hypothetischen Schluß dieses ersten Teils (Semikolons) zu Anfang des fünften Taktes der zweiten Periode zugleich als Neubeginn ihres zweiten Teils (Semikolons), so würde die Gruppierung lauten:  $2 \times 2 + 3 + 1$ . Dabei wäre aber noch nicht der alleingebliene Schlußtakt der ersten Periode berücksichtigt. Bezieht man denselben mit ein, so könnte die Gruppierung einschließlich jenes Taktes wie folgt lauten:  $4 \times 2 + 1$ , wobei über das angenommene Schluß-*h* des ersten Teils (Semikolons) der zweiten Periode hinweggegangen würde.

Berücksichtigt man den Schlußtakt der ersten Periode und betrachtet das *h* zu Anfang von T. 5 der zweiten Periode zugleich als Anfang des folgenden Semikolons, Vier- bzw. Dreitakters + Schlußtakt, so könnte die Taktgruppierung lauten:  $5$  (aus  $3 + 2$ )<sup>9</sup> +  $4$  (aus  $3 + 1$ ). Oder man muß den durch die erwähnte Hemiole in T. 6 und 7 der ersten Periode isolierten Schlußtakt derselben für sich allein stehen lassen.

Betrachtete man aber entgegen der Wahrscheinlichkeit das zweite Viertel *h* in T. 4 der zweiten Periode als Schluß ihres ersten Semikolons bzw. Viertakters, wie er in diesem Falle vorliegt, so ergäbe sich ohne den isolierten Schlußtakt der ersten Periode die Gliederung  $4 + 3 + 1$ , der Viertakter aus  $2 \times 2$  Takten bestehend, mit dem isolierten Schlußtakt der ersten Periode  $5 + 3 + 1$ , der Fünftakter aus  $2 \times 2 + 1$  bestehend<sup>10</sup>. Soweit die Frage der Taktgruppierungen.

Auf die Frage der Taktgewichte möchte ich hier nur noch generell eingehen: Schwer kann je nach Auffassung der erste oder letzte Takt oder der erste und letzte Takt eines Abschnitts sein. Die Annahme, daß der erste und letzte Takt einer Taktgruppe schwer sei, schließt bei acht- und viertaktigen Einheiten das Alternieren von schweren und leichten Takten schon aus rein numerischen Gründen aus<sup>11</sup>.

und Auffassung beginnen die m. E. grundlegenden, metrisch prinzipiell abtaktigen (schwer – leicht), Doppeltaktgruppen meistens mit dem zweiten Takt einer höheren metrischen Einheit, so daß z. B. bei der achttaktigen Periode erster und letzter Takt allein stehen. Erster und letzter Takt höherer metrischer Einheiten ergänzen einander zu Doppeltaktgruppen. Der Schwierigkeit entsprechender Auffassung steht meiner Meinung nach die Evidenz der Doppeltaktgruppe im Sinne der Taktfolge schwer – leicht gegenüber.

8 Zu den Takten 1 und 2 der zweiten Periode s. o.

9 Die Gliederung des Fünftakters in  $2 \times 2 + 1$  wäre oder ist unwahrscheinlich.

10 Die Gruppierung  $1 + 2 \times 2$  würde den Schlußtakt der ersten Periode wieder isolieren.

11 Zu dieser Ansicht neigen neuerdings A. Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966, z. B. S. 26/27, und E. Schwarmath, *Musikalischer Bau und Sprachvertonung in Schuberts Liedern*, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, hrsg. von Thr. G. Georgiades, Bd. 17, Tutzing 1969, Einleitung S. 7 ff., besonders S. 10 f.

In der Zwei- oder Doppeltaktgruppe könnten theoretisch zwar beide Takte leicht oder schwer sein, aber es ist unwahrscheinlich. Und je stärker sich die Zwei- oder Doppeltaktgruppe in einer Musik oder einem Musikstück ausprägt, je näher wird ein Alternieren von schweren und leichten Takten bzw. umgekehrt liegen bzw. je mehr wird es sich zeigen.

Mattheson trägt in seinem Menuett außer in den vier letzten Takten der zweiten Periode von vorn jeweils Zwei- oder Doppeltaktgruppen ab. Für seine Gruppierung spricht in der ersten Periode des Menuetts die inhaltliche Korrespondenz der Takte 1/2 und 5/6 sowie in den vier ersten Takten der zweiten Periode das rhythmisch-metrische Gefühl.

Als dagegen sprechend habe ich anfangs auf die Hemiolenbildung in den Takten 6 und 7 der ersten Periode, die den Schlußtakt derselben mit seiner punktierten halben Note isoliert, und auf den inneren melodischen Zusammenhang der Takte 5-7 der zweiten Periode hingewiesen, die ebenfalls den Schlußtakt derselben mit seiner punktierten halben Note isoliert. Ich habe außerdem auf die inhaltliche Übereinstimmung der beiden ersten Takte der zweiten Periode aufmerksam gemacht, die die beiden Takte eher trennt als zusammenfügt.

Dagegen scheint mir auch die Emphasis-Bezeichnung bei Mattheson zu sprechen (s. o.). Noch mehr dagegen scheint mir aber die Tatsache zu sprechen, daß bei der Zweier- oder Doppeltaktgruppierung nach Mattheson nicht nur die beiden achttaktigen Perioden, sondern auch alle viertaktigen Semikola fallend schließen (s. o.).

Manche dieser Tatsachen sprechen für eine Taktgruppierung wie folgt<sup>12</sup>:

$$\overbrace{1 + 3 \times 2 + 1}^{://(}) + \overbrace{1 + 3 \times 2 + 1}^{(://)},$$

metrisch nach Taktgewichten wie folgt (1 = schwerer, 2 = leichter Takt): 2 1 2 1 2 1 2 1 ://( : ) 2 1 2 1 2 1 2 1 ( : ) // – die Schlußtakte beider Perioden und aller Semikola nach Mattheson sind schwer, die Anfangstakte beider Perioden, aller Semikola und Zwei- oder Doppeltaktgruppen nach Mattheson sind leicht. Jedoch sehe ich auch die Problematik dieses Deutungsversuches, obwohl derselbe die meisten dargelegten Probleme aufhebt. So scheint die musikalische Metrik als Aufgabe der der Quadratur des Kreises zu entsprechen.

Die Frage der wechselnden Bedeutung des letzten Taktes der ersten bzw. zweiten Periode, je nachdem, wo das Menuett endgültig schließen soll (wohl nach der ersten Periode –s. o.), als nur vorübergehender Schluß bei Wiederholung und endgültiger letzter Schluß, führt hinüber zum Problem der Form, das für sich untersucht werden sollte. Die Frage bzw. Tatsache der wechselnden Bedeutung des Schlusses als vorübergehender und endgültiger zeigt jedenfalls, daß sich die hier gezeigten Probleme der musikalischen Rhythmik und Metrik bis in den Bereich der musikalischen Form (als Beschaffenheit wie als Anlage) fortsetzen.

12 S. E. Apfel und C. Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Musikwissenschaftliche Schriften 1/1 und II, München 1974, besonders Kap. 5, *Versuch eines eigenen Ansatzes zu einer Theorie der musikalischen Rhythmik und Metrik*, S. 84-130. – Man könnte meine Theorie wie folgt kurz zusammenfassen (mit aller Problematik solcher kurzen Zusammenfassungen): Die entscheidende rhythmisch-metrische Einheit ist die Zwei- oder Doppeltaktgruppe. Die Zwei- oder Doppeltaktgruppen erstrecken sich im allgemeinen vom Anfang des schweren, antwortenden Taktes bis zum Schluß des leichten, aufstellenden (fragenden) Taktes nach dem System der musikalischen Rhythmik und Metrik von H. Riemann. Wie man als Anfänger im praktischen Musikunterricht innerhalb der abgestrichenen Takte je nach der Zahl der darin enthaltenen Zählheiten von deren Anfang bis zu ihrem Schluß zählt, so zählt man vom Anfang der Zwei- oder Doppeltaktgruppen an im allgemeinen die in denselben enthaltenen Zähl-, Schlag- oder Grundzeiten bzw. Klangfüße bis vor die schwere Zähl-, Schlag- oder Grundzeit des nächsten schweren Taktes nach Riemann. In einzelnen Fällen ergeben sich Abweichungen von der Bestimmung der schweren Takte nach Riemann. Der Zusammenhang bzw. die Gruppierung der Zwei- oder Doppeltaktgruppen hängt sehr von der innermusikalischen Gestaltung ab. Die Schwere der schweren Takte mehrerer Zwei- oder Doppeltaktgruppen nacheinander nimmt bei ihrer weiteren Zusammengruppierung zu Halbsätzen, Sechstaktern und Perioden eher ab als zu. Es handelt sich um eine Kombination der Systeme von H. Riemann und Th. Wiehmayer.

## Zur Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts Eine Duplik

von Carl Dahlhaus, Berlin

Das Ausmaß, in dem die Musiktheorie einer Epoche als entscheidendes Wort über deren kompositorische Praxis gelten darf, steht nicht a priori fest. So naiv es wäre, sich ausschließlich auf das eigene musikalische Urteil zu stützen, ein Urteil, das nicht unbefangenen, sondern durch die Kategorien und Prämissen der Gegenwart geprägt ist, so dogmatisch wäre es andererseits, sich die Theoreme eines vergangenen Zeitalters, von dem wir durch Traditionsbrüche getrennt sind, diskussionslos zu eigen zu machen und auf das Recht zum Widerspruch zu verzichten. Musiktheorie ist ein Resultat aus unmittelbarer Erfahrung, lebendigen oder toten Traditionsbeständen, Systemzwang oder Systematisierungseifer, literarischen Gattungsnormen und philosophisch-wissenschaftlichen Denkgewohnheiten. Als Quelle bedarf sie nicht bloßer Darstellung, sondern ist der Kritik unterworfen.

Auch Bernhard Meier, der in seinem Buch über *Die Tonarten der klassischen Vokalpolyphonie. Nach den Quellen dargestellt* (Utrecht 1974) zu einem strengen Historismus neigt und dessen historisches Gewissen sich offenbar erst beruhigt fühlt, wenn in der Vergangenheit alles ganz anders erscheint, als es in der Gegenwart ist, sieht sich manchmal gezwungen, an der Triftigkeit von Theoremen zu zweifeln, weil sie mit Tatsachen, die sich von den Noten ablesen lassen, unvereinbar sind. Bei dem Gegenstand aber, über den Meier und ich in eine Kontroverse geraten sind, ist eine Entscheidung schwierig, da es sich nicht um das Demonstrieren greifbarer Phänomene, sondern um die Beurteilung von deren Sinn handelt. Strittig ist, ob in der mehrstimmigen Musik des späteren 16. Jahrhunderts die Differenzierung der Modi in eine authentische und eine plagale Form wesentlich ist oder nicht. Meier beharrt auf der tiefgreifenden Bedeutung des Unterschieds zwischen authentisch und plagal, die von mir – in einer Auseinandersetzung mit einem früheren Aufsatz von Meier – geleugnet worden ist (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel 1968, S. 181-185). Die Verständigung über einige Fakten fällt allerdings leicht: Daß von manchen Theoretikern und Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts die Modi mehrstimmiger Sätze als authentisch oder plagal klassifiziert worden sind und daß man immer dann, wenn sich Tenor und Sopran in der authentischen, Baß und Alt dagegen in der plagalen Oktave bewegen (oder umgekehrt), den Tenormodus – unter der Voraussetzung, daß der Tenor als Hauptstimme gilt – zum Gesamtmodus erklären kann, ist unbestreitbar. (Wenn Meier mir – S. 70 – „ungenügende Quellenkenntnis“ vorwirft, verfehlt er um des rhetorischen Effekts willen – natürlich kennt er als Spezialist mehr Quellen – den springenden Punkt der Diskussion: Er vermißt die Kenntnis der Quellen, wo deren Anerkennung verweigert wird.) Problematisch ist nicht, ob eine Differenzierung in authentische und plagale Modi auf Grund des Ambitusschemas und des Tenorprinzips möglich, sondern ob sie sinnvoll ist. Und meine Behauptung, daß sie es nicht sei, stütze sich – vielleicht nicht deutlich genug – auf vier Argumente.

Erstens war das Tenorprinzip, die Vorstellung vom Vorrang des Tenors, die aus dem Cantus-firmus-Satz stammte, in einer Epoche, in der die Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen vorherrschte, kompositorisch veraltet, also in der Theorie ein toter Traditionsbestand (und zwar auch dann, wenn manche Komponisten an ihm festhielten: der Gedanke drang nicht ins Phänomen, sondern blieb überschüssige Intention). Zweitens darf man, da die Praxis eine Hierarchie der Stimmen kaum kannte, von einem „authentisch-plagalen Gesamtmodus“ sprechen, der die authentische Variante zusammen mit der plagalen (die eine im Tenor und Sopran, die andere im Baß und Alt) in sich begreift. Drittens glaubte ich bei Aron und Zarlino Spuren der Einsicht zu entdecken, daß die Differenzierung in authentische und plagale Modi auf Voraussetzungen beruhte, die im 16. Jahrhundert aufgehoben oder zu geringen Resten geschrumpft waren. (Daß Zarlino dennoch authentische von plagalen Tonsätzen unterscheidet, ist mir nicht entgangen: Ich sprach deshalb – S. 181 – von „Relikten des Alten“ neben „Beobachtungen

des Neuen“.) Viertens zeigte sich bei einer Analyse der phrygischen Offertorien von Palestrina, daß die Merkmale, die einen Modus als authentisch oder plagal charakterisieren sollen – der Tenorambitus, der Vorrang der authentischen oder plagalen Repercussa als Klauselstufe und die authentische oder plagale Oktavteilung durch Anfangsimitationen mit tonaler Themenbeantwortung – ungenügend miteinander korrelieren.

Daß die Passagen, in denen sich Meier mit meiner These vom „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ auseinandersetzt, die Antwort auf eine Kritik an einem früheren Aufsatz von Meier sind, ist aus der Darstellung in Meiers Buch kaum ersichtlich. Ein unbefangener Leser muß glauben, daß die Menge der Vorwürfe, die Meier gegen mich erhebt, und die Schärfe des Tons, den er manchmal anschlägt, auf bloßer Entrüstung über die Unwissenheit beruhen, durch die ich mich von anderen Historikern, die sich mit der Tonartenlehre des 16. Jahrhunderts befaßt haben, zu meinem Unglück unterscheide. (Siegfried Hermelinks Thesen, die gleichfalls von Meiers Überzeugungen schroff abweichen, bleiben, statt angegriffen zu werden, einfach unberücksichtigt, und zwar offenbar, weil Hermelink seinerseits auf eine Diskussion mit Meier verzichtet hatte.) Daß Meier, ohne es jedoch zu sagen, eine Replik geschrieben hat, verrät die Geiztheit, mit der er Belangloses polemisch pointiert.

Daß ich Gallus Dressler, wie Meier mir vorwirft (S. 418, Anm. 37), „aus zweiter Hand“ zitiert habe, dürfte insofern verzeihlich sein, als ich über den Gegenstand unserer Kontroverse nicht vierhundert, sondern vier Seiten geschrieben habe, und zwar in einem Kontext, in dem die Musiktheorie eines Jahrtausends, nicht eines Jahrhunderts, zu berücksichtigen war. – Der Aufsatz von Arnold Schmitz über *Die Kadenz als ornamentum musicae*, den Meier in dem von mir verfaßten Artikel *Kadenz* im Riemann-Lexikon (Sachteil) vermißt (S. 423, Anm. 31), ist im Artikel *Klausel* zitiert, wohin er – trotz des Stichworts „*Kadenz*“ im Titel – wegen seiner Thematik gehört. – Der Vorwurf, daß ich bei der Interpretation eines Zarlıno-Zitats den „*ottavo Modo*“ als „*authentisch*“ und den „*undecimo Modo*“ als „*plagal*“ bezeichnet hätte (S. 424, Anm. 45), ist untrifftig: Ich habe mich nicht in der Nomenklatur geirrt, sondern bei Zarlıno eine schiefe Darstellung des von ihm eigentlich Gemeinten vermutet. – Warum ich, wie Meier postuliert (S. 439, Anm. 16a), bei der Erörterung der verschiedenen Funktionen der phrygischen Klausel – als modaler Ganzschluß und tonaler Halbschluß – den „*wortausdeutenden Charakter*“ des als Beispiel zitierten Satzes von Andrea Gabrieli berücksichtigen sollte, bleibt unerfindlich. (Den Widerspruch, daß ich mich in einen Streit über Nichtigkeiten einlassen mußte, um sinnfällig zu machen, daß er müßig ist, kann ich nicht vermeiden.)

Die Schwierigkeiten, in die man bei dem Versuch gerät, Ambitusschema und Anfangsimitation sinnvoll aufeinander zu beziehen, sind an einem Beispiel demonstrierbar, das Meier (S. 62-64) aus Pietro Pontios *Dialogo* (1595) zitiert. Es handelt sich um einen zwei- bzw. vierstimmigen Satz, in dem die Tonfolge *g-b-a-b-c'-d'* durch *d-f-e-f-g-a* real imitiert wird. Nach Pontio steht der Satz im „*primo Tuono*“ (authentisch *g*-dorisch im *b*-System), wenn Sopran und/oder Tenor die Tonfolge *g-b-a-b-c'-d'* vortragen, dagegen im „*secondo Tuono*“ (plagal *g*-dorisch), wenn sie die Tonfolge *d-f-e-f-g-a* übernehmen. (Ob sie als Dux oder Comes erscheinen, ist irrelevant). Mit anderen Worten: Die Tonfolge *d-f-e-f-g-a*, die man bei genereller *b*-Vorzeichnung (Glareans Tonartensystem vorausgesetzt) als „*äolisch*“ klassifizieren würde, soll den „*secondo Tuono*“ (plagal *g*-dorisch) repräsentieren, obwohl sie dessen Oktavgliederung (*d-g-d'*) durchkreuzt und obwohl der Tenor erst als zweite Stimme, als Comes, einsetzt. Daß der Modus *g*-dorisch ist und der Tenor sich in dem Ambitus *d-d'* bewegt, genügt nach Pontio – der Meiers Kronzeuge ist –, um ein plagales *g*-Dorisch zu konstituieren.

Es dürfte jedoch erlaubt sein, an der Vernünftigkeit von Pontios Konstruktion zu zweifeln, ohne daß man darum „*unhistorischen*“ Denkens verdächtigt würde: Daß die Hypothese von einem Zeitgenossen Palestrinas und Lassos stammt, sollte nicht daran hindern, sie als die Absurdität zu erkennen, die sie ist. Das Urteil über Pontios Theorem aber ist ausschlaggebend in der Kontroverse zwischen Meier und mir. Ich war davon ausgegangen (S. 181), daß in einem phrygischen Modus die Quartbeantwortung eines Themas (als Teilung der Oktave durch die hypophrygische Repercussa *a*) als „*plagal*“ und die Quintbeantwortung als „*authentisch*“ gelten könne, sofern man überhaupt authentische von plagalen Anfangsimitationen zu unterscheiden trachtet (was ich lediglich hypothetisch-experimentell, zum Zweck einer negativen Argumentation, tat). Bei einer Analyse von Palestrinas phrygischen Offertorien zeigte sich dann

(wie bereits erwähnt), daß die „*plagale*“ Anfangsimitation mit dem „*plagalen*“ Tenorambitus und der „*plagalen*“ Klauseldisposition ungenügend korreliert, daß also die von Meier – auf Grund der Theoretikerzeugnisse – behauptete Differenz zwischen der authentischen und der plagalen Variante des Modus in der musikalischen Wirklichkeit verschwimmt und in einem „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ aufgehoben ist.

Meier läßt die Einteilung der Anfangsimitationen nicht gelten (S. 419, Anm. 46): Ich habe sie ihm zu Unrecht unterstellt. Ausschlaggebend für das Experiment ist allerdings nicht, von wem die Merkmale, deren Korrelation ich untersucht habe, benannt wurden, sondern ob sie real oder fiktiv sind. Meier klammert sich an den Tenorambitus: Gleichgültig, in welcher Gestalt ein Thema im Tenor eines *g*-dorischen Satzes erscheint – wenn es sich in der Oktave *d-d'* bewegt, charakterisiert es den Gesamtmodus als *plagal g*-dorisch.

Die von mir (AfMw XXI, 1964, S. 52-56) vorgeschlagene Bezeichnung realer Imitationen als „*äolisch-dorisch*“ oder „*mixolydisch-jonisch*“ wird von Meier verworfen, weil sie nicht durch theoretische Zeugnisse belegt ist (S. 158). Die Nomenklatur war jedoch vorläufig-deskriptiv gemeint und erhielt ihren Sinn erst durch eine These, die Meier ignoriert: durch die auf Palestrina- und Hassler-Analysen gestützte Behauptung, daß um 1600 eine „*äolisch-dorische*“ Imitation als äolisch und eine „*mixolydisch-jonische*“ als mixolydisch galt, daß also – unabhängig von der Reihenfolge der Modi in der Imitation – der quinhöhere Teilmodus als eigentliche Tonart aufgefaßt wurde. (Dagegen ist in einer Fuge des 18. Jahrhunderts die quinttiefere Teiltonart ausschlaggebend, und sie muß als *Dux* exponiert werden.) Meier kritisiert die (vorläufige) Terminologie, um sich mit der These, deren Vehikel sie ist (die Interpretation der „*mixolydisch-jonischen*“ Imitation als mixolydisch bedeutet eine Zurücknahme der vorläufigen Bezeichnung *mixolydisch-jonisch*), nicht auseinanderzusetzen zu müssen. (Daß er operationale Definitionen meidet und sich ausschließlich an essentielle hält – die er als essentiell erst gelten läßt, wenn sie durch Theoretikerzeugnisse verbürgt sind –, ist sein unbestreitbares Recht, aber kein genügender Grund, mir terminologischen „*Mißbrauch*“ vorzuwerfen, wenn ich anders verfare.)

Daß einige Stellen in Zarlinos *Istitutioni harmoniche* auf die Vorstellung eines „*authentisch-plagalen Gesamtmodus*“ hindeuten, wird von Meier bestritten: Er macht mir den hermeneutischen Fehler, aus einem Gemeinplatz eine ungewöhnliche Behauptung herausgelesen zu haben, zum Vorwurf (S. 53-54). Daß Zarlino die gemeinsamen Merkmale der authentischen und der plagalen Modusvariante – die Quintenspecies und die Finalis – hervorhebt, besagt nach Meier wenig oder nichts, da es sich um „*traditionelles Lehrgut*“, um eine „*Binsenwahrheit*“ handle. Meier läßt jedoch außer acht, daß in meiner Argumentation (S. 183-84) das Zarlino-Zitat neben zwei anderen stand, die er ignoriert: neben Textstellen, an denen Zarlino betont, daß im mehrstimmigen Satz sich der authentische und der plagale Modus ergänzen und daß sie die Kadenzstufen (I-III-V) gemeinsam haben. Meier bricht aus der Argumentation ein Stück heraus, um es mit dem (für sich genommen triftigen) Hinweis abzutun, es handle sich um einen Gemeinplatz. Daß aber eine musiktheoretische Binsenwahrheit in verändertem Kontext einen ungewöhnlichen Akzent erhalten kann, ist eine hermeneutische Binsenwahrheit.

Meiers Einwände gegen meine Auslegung einiger Passagen aus Arons *Trattato* sind in einem peripheren Punkt berechtigt: Daß mit dem „*corso accidentale*“ eines Soprans im 7. Modus nicht Unvollständigkeit der Oktavgattung, sondern deren Vollständigkeit durch Systemüberschreitung gemeint sei (S. 60-61), leuchtet ein. Die zentrale Argumentation aber gebe ich – trotz Meiers entrüstetem Widerspruch – einstweilen nicht preis: die Argumentation nämlich, daß Aron einerseits (im *Thoscanello* 1523) von simultaner Erfindung gleichberechtigter Stimmen spricht, um andererseits (im *Trattato* 1525) die Abhängigkeit des Modus vom Tenor an Bedingungen zu knüpfen – der Tenor müsse *Cantus-firmus*-Träger oder mindestens zuerst komponierte Stimme sein –, die mit der postulierten Simultankonzeption kaum vereinbar sind, und daß man aus der Unstimmigkeit schließen dürfe, die Modusbestimmung nach dem Tenorambitus sei auch unter den Voraussetzungen des 16. Jahrhunderts – und nicht erst auf Grund der Vorurteile des 19., wie Meier mir entgegenhält (S. 70) – schlecht begründet gewesen. (Muß ich erwähnen, daß der Unterschied zwischen den Formulierungen „*Cantus firmus im Baß*“ und „*Cantus firmus z. B. im Baß*“ den polemischen Eifer, den Meier daran verschwendet, schwerlich lohnt?) Meier meint erstens, daß es unberechtigt sei, *Trattato* und *Thoscanello*

(trotz zeitlicher Nachbarschaft) aufeinander zu beziehen (S. 59), und zweitens, daß simultane Erfindung der Stimmen einen Vorrang des Tenors als modal charakteristische Stimme nicht ausschließe (S. 56). Der Einwand, im *Trattato* sei von den Tonarten, aber nicht von Simultankonzeption und umgekehrt im *Thoscanello* von Simultankonzeption, aber nicht von den Tonarten die Rede, besagt jedoch wenig oder nichts. Denn darüber, ob eine Stelle zum Kontext einer anderen gehört, entscheidet nicht die explizite Wiederkehr der Thematik, sondern die Möglichkeit einer sinnvollen Verknüpfung. (Meiers Argument wäre, zum Prinzip der Hermeneutik erhoben, deren Ruin.) Ausschlaggebend ist also Meiers zweiter Einwand: die Feststellung, daß ein Komponist auch bei simultaner Stimmenerfindung auf einen modal charakteristischen Tenorambitus zu achten vermochte. Niemand leugnet, daß er es konnte. Aber entscheidend ist nicht, daß es möglich war, in einer Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen den Tenor in den Grenzen einer authentischen oder plagalen Oktave zu halten, sondern ob es sinnvoll ist, nach dem Tenorambitus den Gesamtmodus eines Satzes als authentisch oder plagal zu klassifizieren. Ich habe keineswegs behaupten wollen, daß Aron am Tenorprinzip explizit zweifelte, sondern lediglich, daß er die Bedingungen erkannte, unter denen es adäquat ist, Bedingungen, die von seinem Plädoyer für Simultankonzeption der Stimmen durchkreuzt wurden: Der Tenor kann nicht zugleich über und neben den anderen Stimmen stehen. Mit anderen Worten: Nicht was Aron „*intendierte*“, sondern was er „*verriet*“, war Gegenstand meiner Explikation. Das Verfahren, aus Symptomen Schlüsse zu ziehen (auf Grund eines „*Vorurteils*“ darüber, was sachlich vernünftig ist), mag keine orthodoxe „*Interpretation einer Quelle*“ sein, wie Meier mir entgegenhält (S. 62). Sinnwidrig aber ist es nicht.

Die These, daß in einem Satz, der auf Durchimitation mit gleichberechtigten Stimmen beruht, der Tenorambitus über den authentischen oder plagalen Gesamtmodus entscheide, ist schlecht abstrakt. (Außerdem ist der Tenorambitus nicht selten durch Ausdehnung zugleich authentisch und plagal, und die „*Mixtio tonorum*“ ist zwar manchmal, aber nicht immer allegorisch interpretierbar.) Musikalische Realität erhält die Differenz zwischen authentischer und plagaler Modusvariante – wenn überhaupt – erst durch charakteristische Klauseldispositionen, also dadurch, daß im authentischen Modus Kadenzen auf der authentischen Repercussa, im plagalen dagegen Kadenzen auf der plagalen Repercussa überwiegen. Eine Korrelation zwischen Tenorambitus und Klauseldisposition – sie war von mir, wie erwähnt, auf Grund einer Palestrina-Analyse bestritten worden – konnte Meier jedoch nur im dorischen und im mixolydischen, aber nicht im phrygischen und im lydischen (jonischen) Modus beobachten (S. 151 bis 152). Und eine Hypothese, die in der Hälfte der Fälle versagt, dürfte – um in eine „*unhistorische*“ Redeweise zu verfallen – „*statistisch insignifikant*“ sein.

Meier hält allerdings eine Hypothese bereit: die Erklärung modaler Unregelmäßigkeiten als Mittel der Textauslegung. (Und er macht mir – S. 425, Anm. 61 – die Vernachlässigung der „*Wortausdeutung*“ bei der Analyse modaler Strukturen zum Vorwurf.) Die Diskussion über eine Allegorese aber, in der es als Erklärungsgrund für einen unerwarteten zweiten Modus gelten soll, daß der Widmungsträger des Werkes zwei Ämter, ein geistliches und ein weltliches, innehatte (S. 385), würde ins Uferlose führen. Meiers Katalog der Bedeutungen, die eine irreguläre Klausel haben kann (S. 235-262), ist so weitgespannt, daß er mindestens die Hälfte aller überhaupt komponierten Texte zu erfassen vermöchte. Durch die „*Immunisierungsstrategie*“, die Allegorese so großzügig zu handhaben, daß Abweichungen von der modalen Norm, wie Meier sie versteht, zu einem überwiegenden Teil als „*Wortausdeutung*“ interpretierbar sind, entzieht Meier seine Hypothese der Widerlegbarkeit. Nach den Kriterien der Popperschen Wissenschaftslogik wäre sie demnach „*unwissenschaftlich*“.