

des *Wohltemperierten Klaviers* in der Handschrift US/BER zeigt, daß nur diese für die Bearbeitung Vorlage gewesen sein kann: sie enthält Schreibfehler, neu hinzugefügte Themeneinsätze und andere Verderbnisse; hier hat Mozart eingegriffen und eine saubere Stimmführung hergestellt. Dadurch sind charakteristische Wendungen entstanden, welche zwar von der Bachschen Gestalt abweichen, sich aber nur durch diese spezielle Vorlage aus Swietens Besitz erklären²⁶.

Wir haben gezeigt, daß viele Kopien der Swietenschen Bibliothek in Wien selbst angefertigt wurden. Von Händels Werken besaß Swieten großenteils gestochene Ausgaben. Der bruchstückhafte Auktionskatalog erwähnt ja „31 Nummern in englischer Partitur“. Auf die Gesamtausgabe von Samuel Arnold war die Hofbibliothek unter Swietens Präfektur subskribiert²⁷. Als Vorlagen für Mozarts Händel-Bearbeitungen haben die ersten vollständigen Partituren von Walsh und Randall gedient²⁸. Bachs Werke dagegen mußten von handschriftlichen Vorlagen kopiert werden, da ja damals nur Weniges gedruckt war. Aus der Biographie Swietens wissen wir, daß der Baron zu den drei Zentren der Bach-Pflege Verbindungen hatte: zum Kreis um die Prinzessin Anna Amalie von Preußen, zu Ph. E. Bach in Hamburg und zu Nikolaus Forkel in Göttingen²⁹. Die Vorlagen für seine Bach-Handschriften hat Swieten offenbar dort entliehen und nach Fertigstellung der Kopien zurückgeschickt. Ein solches Verfahren, eine Bibliothek anzulegen, war auch damals nicht selten, denken wir etwa an die um 1800 entstandene Sammlung Kaiser Franz II., welche ebenfalls von nur wenigen Kopisten (teilweise unter Benutzung Swietenscher Vorlagen) zumeist in Wien selbst angefertigt worden ist³⁰.

Diskussion:

O. E. Deutsch fragte zunächst, wann die erwähnte Handschrift der *Matthäuspassion* in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gelangt sei. Holschneider setzte den Zeitpunkt unter C. F. Pohl an. Der Hauptbestand der „Kaisersammlung“ sei erst unter R. M. Haas an die Österreichische Nationalbibliothek gekommen. F. W. Riedel bemerkte ergänzend, daß ein Teil der Sammlung Fischhofs auf Musikalien aus dem Besitz des Baron Doblhoff-Dier zurückgehe.

HERTA JURISCH / NÜRNBERG

Zur Dynamik im Klavierwerk Ph. E. Bachs

Bei der Herausbildung des neuen Musikstils um die Mitte des 18. Jahrhunderts erscheint die Dynamik besonders eindrucksvoll in einer bis dahin nicht geübten Kompositions- und Vortragsweise. Ph. E. Bachs Dynamik — seine Kompositionen entstanden in den Jahren von 1731 bis 1787 — tritt in zunächst verwirrender Vielfalt vor das Auge: neben streng gegliederten Perioden stehen kontrastreiche Nuancierungen eines Motivs; differenzierte Epiloge beenden einen sonst unbezeichneten Satz; harmonische Folgen zeigen von Akkord zu Akkord wechselnde Dynamik; satztechnisch gleiche Teile sind einmal dynamisch bezeichnet, dann wiederum unbezeichnet; mit Dynamik überhäufte Sätze finden sich neben barock anmutenden ohne jedes Zeichen. Diese Mannigfaltigkeit der dynamischen Erscheinungsformen kann nur sinnvoll un-

²⁶ Die genauen Nachweise wird eine Studie zu Mozarts Bearbeitungen Bachscher Fugen enthalten, die der Verf. vorbereitet.

²⁷ Nach dem alten Katalogzettel Anton Schmid in A/Wn.

²⁸ Vgl. NMA X/28/1/2 KB 39, 40.

²⁹ Vgl. Der Bär, Jb. von B. & H. 1929/30, 101 ff.

³⁰ Zur „Kaisersammlung“ vgl. E. F. Schmid, *Die Musikalienslg. des Kaisers Franz II, ihre Wiederentdeckung in Graz im Jahre 1933*, mschrftl. A/Wn; NMA X/28/1/2 KB 23, 24.

tersucht und gedeutet werden, wenn der ästhetische Hintergrund jener Zeit sichtbar wird. Der Zweck der Musik war, das Herz zu rühren. Die Musik sollte auch ohne Verbindung mit der Poesie eine „Empfindungsrede“ sein und so sprechend, daß ihr „Plan“, d. h. die Bewegung und Wandlung des Affektes, vom Hörer verstanden werden konnte. Der Wechsel der Lautstärke schien besonders geeignet, diese Postulate zu erfüllen: er besitzt eine „Zauberkraft“¹, die in alle Leidenschaften versetzen kann und entspricht in gewissen Formen rhetorischen Figuren².

Die Fähigkeiten, die auf diese Weise der Instrumentalmusik zugesprochen wurden, waren nach Zeugnissen jener Zeit³ nicht nur theoretische Erörterung. Die große Aufnahmebereitschaft und Hingabe des Hörers befähigte ihn, die Affektgestalt einer Komposition wirklich in besonderer Weise zu empfinden. Die Voraussetzung dafür aber war ein „sprechender“ Vortrag des Spielers. Diesen zu ermöglichen, übernahm der Komponist selbst die erste Interpretation im Notentext. Er bezeichnete so genau wie möglich jene Vortragelemente, die bis dahin weitgehend der Improvisation überlassen waren: Lautstärke, Tempo, Phrasierung, Ornamentik und die Veränderung der Reprisen. Die neue Diktion der Musik bedingt also eine neue Art des Vortrags⁴.

Ph. E. Bachs Klavierwerk ist nun besonders geeignet, diesen Wendepunkt zu verdeutlichen, weil Bach einerseits durch Herkunft und Lehrzeit eng mit der nord- und mitteleuropäischen barocken Tradition verbunden war, andererseits als Komponist, Pädagoge und Virtuose von seinen Zeitgenossen für ein „Originalgenie“ angesehen wurde, das die ästhetischen Forderungen aufs Eindrucksvollste realisierte. Seine Musik durchzieht ein oratorisches Element, das in starkem Maße von der Dynamik mitgebildet, teilweise erst durch sie hervorgerufen wird. Bachs bevorzugtes Instrument war das Klavichord mit seinem wandlungsfähigen Ton. Seine Dynamik ist davon inspiriert.

Die dynamische Skala Bachs umfaßt folgende Zeichen: p, pp, mf, f, ff und vereinzelt ppp, *più forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *diminuendo*. Winkelzeichen fehlen. Das kontinuierliche Zu- oder Abnehmen der Lautstärke wird stufenweise fixiert, z. B. p—mf—f.

Aus der anfangs erwähnten Fülle dynamischer Phänomene sollen nun zwei herausgegriffen werden, die einmal Bachs Bindung an die barocke Tradition, zum andern ihn als Vertreter des musikalischen „Sturm und Drang“ kennzeichnen. Das eine äußert sich in der Bildung von Dialogen, die im Concerto-Prinzip verwurzelt sind, das andere in der Verwendung einer affektvollen Deklamationsdynamik.

Da die Dynamik als Erscheinungsform musikalischer Elemente nicht losgelöst von ihnen verstanden und bewertet werden kann, gewinnt sie immer dann formende und verwandelnde Kraft, wenn sie als relativ selbständiger Faktor verwendet wird. Beispielhaft dafür sind Bachs Dialogbildungen innerhalb von Sequenzen und Perioden.

Eine Sequenzenkette als Folge rhythmisch und melodisch gleicher Figuren auf verschiedenen Tonstufen hat immanente evolutionsdynamischen Charakter. Diese Natur der Sequenzen hat Bach mit Hilfe einer dialogbildenden Dynamik durchbrochen. Die Wurzeln dieses Gestaltungsprinzips liegen in der Transkription der barocken Generalbaßsonate mit zwei konzertierenden Instrumenten. Bachs frühe Klavierwerke zeugen von diesen Einwirkungen. Der Wechsel der im Quintabstand sequenzierenden Instrumente, Frage und Antwort vergleichbar, wird dabei durch einen korrekt geführten dreistimmigen Satz ausgedrückt. Im Verlauf des weiteren Schaffens tritt an die Stelle der charakteristischen Satztechnik eine charakterisierende Dynamik.

¹ G. J. Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule 1778/81*, S. 94.

² J. N. Forkel, *Allg. Geschichte der Musik*, Leipzig bei Schwickert 1788, Bd. I Einltg. S. 19 ff.

³ Vgl. F. W. Marpurg, *Critischer Musicus an der Spree*, Berlin 1750, S. 217 und C. Fr. Cramer, *Magazin der Musik 1783/86*, S. 1264.

⁴ S. W. Gerstenberg, *Die Krise der Barockmusik*, AfMw 10, 1953.

Die dynamischen Grade forte und piano vertreten in ihrer grundsätzlichen Polarität zwei verschiedene Klangtypen. (Beisp. 1) (Wotqu. 57,5; 159–162.)



Diese dynamische Differenzierung der Quintschrittsequenzen wird nun auch auf die Stufensequenz übertragen. (Beisp. 2) (Wotqu. 65, 17 I.)



Damit beginnt die Zersetzung der barocken Sequenzierungstechnik, aber auch der Weg zur Crescendo-Sequenz der Mannheimer Schule ist verstellt. Der gerichtete Spannungsverlauf wird durch die zwischen zwei Stärkegraden wechselnde Dynamik unterbrochen. Das dynamische Element ist ein Ordnungsprinzip geworden.

Die gleiche Funktion hat die Dynamik bei der Bildung und Gliederung von Perioden. Bach bevorzugt dabei ein für ihn charakteristisches Schema: zwei Abschnitte korrespondieren miteinander, von denen der eine dynamisch differenziert ist, z. B. 4 Takte forte – 2 Takte piano – 2 Takte forte. Innerhalb dieser Perioden wird häufig die Wiederholung verwendet, doch verliert sie die für die Barockzeit gültige Bedeutung eines Echos. Sie ist die Bekräftigung des einmal Gesagten, nicht mehr Spielmanier, sondern rhetorische Figur. Forkel schreibt darüber in seinen Ausführungen zu einer musikalischen Rhetorik:

„Diese Figur ist in der Musik eine der gewöhnlichsten, und bekommt nur dann ihren meisten Wert, wenn sie mit der Paronomasie (Verstärkung) verbunden wird, die einen Satz nicht bloß so, wie er schon dagewesen, sondern mit neuen kräftigen Zusätzen wiederholt. Diese Zusätze können theils einzelne Töne betreffen, theils aber auch durch einen stärkeren oder verminderten Vortrag bewerkstelligt werden“⁵.

Bei diesen Darstellungen des „redenden Prinzips“ wechselt immer nur zwei gegensätzliche dynamische Grade. Es ist nicht von Bedeutung, welche Bezeichnung den Kontrast bewirkt. Wichtig ist, daß erst durch den Einbruch einer anderen Lautstärke eine individuelle Gestalt des Motivs oder größerer Zusammenhänge enthüllt wird. Eine Dynamik dieser Art wird, trotz der Freiheit in der Festlegung der Kontrastunterschiede, zum bestimmenden musikalischen Element.

Die zweite Kategorie des Dynamischen, die affektive Deklamationsdynamik, ergibt sich schon aus dem gesamten musikalischen Duktus. Die in der Satztechnik latent vorhandene Dynamik deckt sich mit der dynamischen Vortragsbezeichnung. Beispiele dafür sind: der mit forte- und piano-Graden verbundene Wechsel von tiefer und hoher Lage, von Voll- und Geringstimmigkeit; das Leiserwerden bei einer zur Kadenz fallenden Melodie und bei der Vorhaltsauflösung; die Entsprechung von harmonischer und dynamischer Intensität. Daneben ist

⁵ Forkel a. a. O.

die Dynamik auch als selbständiger Faktor eingesetzt⁶. Rezitativische Einwüfe, plötzliche Unterbrechung durch dynamisch-harmonische Akzente und Lagenwechsel verleihen dieser Musik den dramatischen Zug, der Bachs Zeitgenossen so beeindruckte.

Die hier erwähnten dynamischen Erscheinungsformen bestätigen, daß Bach in ihm eigener Weise die Dynamik als Gestaltungsmittel verwendet hat. Vieles seiner differenzierten Ton-Sprache hat neue Wege geöffnet und bekräftigt somit seine Bedeutung für die stilistische Entwicklung.

GEORG FEDER/KÖLN

Zwei Haydn zugeschriebene Klaviersonaten

Als ich im Herbst 1961 in der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums in Brünn Studien für die Haydn-Gesamtausgabe durchführte, nahm ich dort auch das Manuskript A. 12.488 aus dem Archiv des ehemaligen Benediktinerstifts Raigern (Rajhrad) in Mähren zur Hand. Der Zettelkatalog¹ gibt nur den Titel „*Parthia in D*“ und das Thema der Klaviersonate Hob. XVI: 14 an. Wirklich trägt das Manuskript auf fol. 1^r den Titel in der Einzahl: „*Parthia in D. pour Clavicembalo / Hayden / Chori Rayhradensis*“, und beginnt auch auf fol. 1^v mit der erwähnten Sonate. Schon der 1771 begonnene Bandkatalog von Raigern („*Consignatio Musicalium*“) verzeichnet, durch den Haupttitel irreführt, nur diese Sonate. In dem Manuskript folgen aber danach noch die Sonaten E-dur Hob. XVI: 13, B-dur XVI: 2 und schließlich zwei Sonaten in Es-dur, die aus keiner anderen Quelle bekannt sind und auch in keinem der älteren und neueren Haydn-Kataloge vorkommen; wir wollen sie in Fortsetzung der Bezeichnungen des Hoboken-Katalogs einstweilen Es 2 und Es 3 nennen.

Die Kopftitel der fünf Sonaten lauten der Reihe nach:

- fol. 1^v: „*Parthia del Sigre Hayden*“ (XVI: 14)
- fol. 4^v (Mitte): „*Parthia del Sigr: Haydn*“ (XVI: 13)
- fol. 6^v (Mitte): „*Parthia III*“ (XVI: 2)
- fol. 10^r: „*Parthia 4ta del Sig Haydn*“ (Es 2)
- fol. 12^v: „*Parthia Vta J: Haydn*“ (Es 3)

Die beiden unbekanntten Sonaten sind also eindeutig Haydn zugeschrieben. Bei einer unbekanntten Messe oder Sinfonie würde eine solche Zuschreibung wenig besagen. Bei einer Klaviersonate ist sie interessanter, und um so mehr, als es sich offenbar um Kompositionen aus der Frühzeit des Wiener klassischen Stils handelt. Daß manches frühe Werk Haydns verschollen ist, ist aus seinem „*Entwurfkatalog*“ (EK) bekannt. Der EK ist aber auch wieder unvollständig, wie vor allem die erhaltenen Autographe von nicht verzeichneten frühen Kompositionen beweisen. J. P. Larsen beurteilte daher 1939 die Möglichkeit des Auftauchens unbekannter Klaviersonaten zwar praktisch pessimistisch, aber theoretisch durchaus positiv².

⁶ Vgl. den Anfang der 6. Sonate der 1. Sammlung „... für Kenner und Liebhaber“. Diese sechs Sammlungen bieten reichlich Beispiele für die hier aufgezeigten Phänomene. (Nach dem Erstdruck neu durchgesehen von L. Hoffmann-Erbrecht, Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1953.)

¹ Von Vladimír Helfert begründet, heute unter der Leitung von Dr. Theodora Straková weitergeführt. Die Karteien, die auch das Musikarchiv in Kremsier umfassen, sind in vorbildlicher Weise thematisch angelegt und verzeichnen meist sogar die einzelnen Satzanfänge. In seinem *Supplement to The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1961, erweckt H. C. R. Landon demgegenüber den Eindruck, daß er nur bei der Sammlung Doksy im Nationalmuseum in Prag einen Katalog angetroffen habe (S. 19), während alles übrige, z. B. in Kremsier, unkatalogisiert sei (S. 24).

² Die *Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 302.