

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 unbekannteren Sonaten sind also eindeutig Haydn zugeschrieben. Bei einer unbekannteren 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.

Wirklich verzeichnete der Hoboken-Katalog 1957, wenn auch versteckt, zwei frühe Divertimenti, die Päsler nicht gekannt hatte, nämlich XVI: G 1 und XVII: D 1, und 1961 ist von den im EK verzeichneten acht verschollenen Klaviersonaten diejenige in D-dur wenigstens als Fragment wiederaufgetaucht (Hob. XIV: 5)³.

Als stilistisch frühe Kompositionen können Es 2 und 3 also sehr wohl echt sein. Sie hätten sich dann eben nur in einem mährischen Kloster erhalten und daran ist nichts Verdächtiges, wenn man weiß, welche Schätze an frühen Haydn-Quellen die ehemaligen Adels- und Klosterarchive in der Tschechoslowakei bergen⁴.

Von den drei bekannten Sonaten der Raigerner Quelle ist Hob. XVI: 14 durch den EK als echt bestätigt. XVI: 13 ist außer in Raigern im wesentlichen nur durch eine Breitkopf-Kopie und allerdings durch die von Haydn autorisierten Oeuvres Complettées von Breitkopf & Härtel aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts überliefert. XVI: 2 lag bis jetzt nur in einer Abschrift österreichischer Provenienz aus der ehem. Preuß. Staatsbibliothek vor. Jedoch ist auch die Echtheit von XVI: 2 und 13 noch nicht ernsthaft bezweifelt worden. Die beiden neuen Raigerner Sonaten tauchen also zusammen mit drei bekannten, echten Sonaten auf.

Die Quelle macht einen vollkommen homogenen Eindruck. Alle fünf Sonaten sind auf der gleichen Papiersorte und von der gleichen Hand geschrieben. Das Papier hat das ziemlich große Hochformat von 37,5 x 23 cm und zeigt als Wasserzeichen ein sehr großes, pflanzenhaftes Ornament. Vermutlich handelt es sich um ein Papier mährischer Fabrikation. Das Manuskript könnte in Raigern selbst geschrieben sein: nach dem allgemeinen Eindruck des Papiers, der Tinte, der Schrift, der Notation und des Inhalts vielleicht schon in den 1760er Jahren, jedenfalls kaum viel später als um 1770. Der Schreiber begegnet uns auch in einer Raigerner Abschrift des frühen Klavier- oder Orgelkonzerts Hob. XVIII: 5 (Sign. A. 12.503)⁵. Ein Schreiber, der so seltene Werke wie dieses Konzert und die Klaviersonaten Hob. XVI: 2, 13 und 14 überliefert, verdient einiges Vertrauen.

Alles zusammengenommen, läßt sich wohl sagen, daß die Art der Überlieferung die Echtheit der beiden neuen Sonaten wahrscheinlich macht.

Wenden wir uns nunmehr dem stilistischen Befund zu⁶. — Die Sonate Es 2 ist dreisätzig:

The image shows a musical score for a three-movement sonata in E-flat major. The first movement is marked 'I Moderato' and is in 3/4 time. The second movement is marked 'II Andante' and is in 2/4 time. The third movement is marked 'III Menuetto' and is in 3/4 time. Below the minuetto, a 'Trio' section is indicated, which is in 3/4 time and features a key signature change to E-flat major. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

³ Vgl. meinen Beitrag *Probleme einer Neuordnung der Klaviersonaten Haydns* in Fs. Friedrich Blume zum 70. Geburtstag, 1963, 92—103.

⁴ Es war der verstorbene Ernst Fritz Schmid, der im Herbst 1958 als erster diese Schätze bei uns bekanntgemacht hat. Das sei besonders im Hinblick auf das in Anm. 1 genannte Buch betont (vgl. dort S. 24).

⁵ Dort hat sich als Besitzer der Raigerner Organist Matth. Bened. Rutka eingetragen. (Nicht „Put[?] Lang“, wie im Haydn-Jahrbuch I, 1962, S. 223, zu lesen ist.)

⁶ Vgl. die Erstveröffentlichung in: *Joseph Haydn / Klaviersonaten, nach Eigenschriften, Originalausgaben oder ältesten Abschriften* hrsg. v. G. Feder, Bd. I, München—Duisburg, G. Henle-Verlag.

Das ist derselbe Aufbau wie z. B. in Hob. XVI : 2. — Zum Thema des 1. Satzes vgl. das Thema des verschollenen Violinkonzerts D-dur Hob. VIIa : 2. Die melodische Fortsetzung des Themas bei T. 8–9 hat eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der Klaviersonate Hob. XVI : 19^I T. 14 bis 16. Die folgende Kadenz (T. 11) ist identisch mit der Schlußkadenz in dem Streichquartett Hob. III : 20^I. In T. 12–13 begegnet uns ein Lieblingsgedanke Haydns, der später bei Mozart in der Bildnissarie der „Zauberflöte“ wieder vorkommt; wir finden ihn z. B. in den Streichquartetten Hob. III : 28^{III} T. 7–8, III : 19^I T. 11–12, 19^{III} T. 6–7, in der Klaviersonate Hob. XVI : 27^{II} T. 19–20, etwas verändert auch in dem Streichquartett Hob. III : 21^I T. 7–8. Von bemerkenswertem Gehalt ist die Durchführung, und das spricht besonders stark für die Echtheit. Die Reprise beginnt nicht mit dem vollständigen Hauptthema, sondern mit dessen melodischer Fortsetzung, so wie auch die Klaviersonate Hob. XVI : 6 bei der Reprise den Beginn des Themas ausläßt. — Das Thema des Andantes ist nach seinem Einfall und seiner Ausformung ein Zwilling des Themas des langsamen Satzes der Sinfonie Hob. I : 37. Beachtlich ist wieder der durchführende Mittelteil, auf den also auch dieser Satz nicht verzichtet. Eine echt Haydnsche Pointe ist am Schluß das knappe Zitat des Themas nach der Kadenz. — Auch Menuett und Trio fügen sich gut in die Reihe der übrigen Stücke dieser Gattung beim frühen Haydn ein.

Die Sonate Es 3 ist zweisätzig:

Einen gleichgeformten zweisätzigten Aufbau weisen nur noch die Klaviersonaten Hob. XVI : 4 und XIV : 5 auf. Aber bei allen drei Werken ist möglicherweise das Finale verlorengegangen: In der einzigen erhaltenen Abschrift von XVI : 4 folgen auf das Trio zwei Menuette aus einer Oper von Salieri; so bleibt der Schluß unbestimmt. XIV : 5 ist nur fragmentarisch überliefert; nach dem Trio folgt im Autograph eine leere Seite, aber der Schlußvermerk „Fine“ oder „Laus Deo“ oder ähnlich fehlt. Das Manuskript mit Es 3 besteht aus sieben Doppelblättern (einmal gefalteten Bögen), die hintereinander, nicht ineinander liegen. Die Fadenheftung sieht alt aus, braucht aber nicht original zu sein. Deshalb ist es möglich, daß am Schluß einst noch Bögen folgten. Wenn die Sonate Es 3, die heute den Abschluß bildet, noch ein Finale hatte, war ihr Aufbau der gleiche wie z. B. bei Hob. XVI : 13 und 14.

Der 1. Satz hat ein Thema von spezifisch Haydnscher Erfindung und von auffallend ähnlicher Struktur wie Hob. XVI : 14⁷. Auch der punktierte Rhythmus des Seitenthemas ist für Haydn charakteristisch; vgl. z. B. Hob. XVI : 6^I T. 5 oder XVI : 21^I. Die Trillerkette in T. 30 bis 32 hat Parallelen in Hob. XVI : 6^I T. 15–16 und in dem Orgelkonzert Hob. XVIII : 1^{III} T. 163–166. Die Stelle T. 35–39 mit ihren kräftigen Akzenten in der linken Hand hat Haydn später in der h-moll-Sonate Hob. XVI : 32^I T. 13 ff. ähnlich geschrieben. Die großartige Durchführung dürfte wohl den letzten Zweifel beseitigen. Der Abschnitt T. 79–94 führt eine Idee

⁷ Auch Hob. XVI : 18^I und 21^I haben einander verwandte Themen; die Anfänge von XVI : 36^{II} und 39^I sind sogar fast identisch (vgl. Haydns Vorbemerkung zur Artaria-Ausgabe).

aus, die schon 1756 in dem erwähnten Orgelkonzert im 1. Satz T. 206—219 angeklungen war und in klavieristisch variiert Form im 1. Satz der um 1768—1771 entstandenen As-dur-Sonate Hob. XVI:46 wieder auftaucht. — Das es-moll-Trio des Menuetts ist dem b-moll-Trio aus Hob. XVI:2 zu vergleichen.

Die Stiluntersuchung führt somit zu demselben Ergebnis wie die Untersuchung der Überlieferung. Das Ergebnis kann nur lauten: Die Zuschreibung der beiden Raigerner Sonaten Es 2 und Es 3 an Haydn ist glaubwürdig.

Die beiden neuen Sonaten oder Partiten bilden zusammen mit den Partiten Hob. XVI:2, 6, 13 und 14 den Schwerpunkt des frühesten Haydn'schen Klaviersonatenschaffens. Es 3 ist vermutlich das späteste unter diesen Werken und kündigt schon die 1766 beginnende Schaffensperiode an, in der Haydn neue Ausdrucksbereiche erschließt.

WOLFGANG PLATH / AUGSBURG

Über Skizzen zu Mozarts „Requiem“

Im Dezember 1889 erwarb die damalige kgl. Preußische Bibliothek in Berlin unter der Akzessionsnummer 1889. 401 zwei in einem Heft vereinigte lose Skizzenblätter Mozarts, die sich heute noch im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin befinden. Die Etikettaufschrift des Heftdeckels lautet: „Die / Zauberflöte. / Wien 1791“. Damit ist der Inhalt zwar nicht falsch, aber doch unvollständig wiedergegeben. Bl. 2, nur einseitig beschrieben, zeigt tatsächlich eine in nahezu allen Einzelheiten ausgearbeitete Melodieskizze zum Schlußchor „Wenn Tugend und Gerechtigkeit“ aus dem Finale I der Zauberflöte. Bl. 1^v ist mit einem 8 Takte umfassenden, nur in der Violine I ausgeführten Partiturentwurf zur Ouvertüre KV Anh. 102/620^a beschrieben¹. Die restlichen 9 Systeme sind leer, die Taktstriche sind jedoch durchgezogen.

Mit der Recto-Seite dieses ersten Blattes haben wir uns näher zu befassen. Es lassen sich hier 4 Skizzen unterscheiden, die im Folgenden erörtert werden sollen.

Skizze I:



In beiden Einsätzen, auf b' bzw. b beginnend, ist deutlich der Kopf des Fugato-Themas der Zauberflöten-Ouvertüre zu erkennen. Zwar läßt sich die hier skizzierte Stelle in der Ouvertüre nicht notengetreu nachweisen, doch kann es sich wohl nur um die Takte 53 ff. oder (vielleicht noch eher) 103 ff. in den beiden Violinen handeln.

Mit dieser Skizze ist zugleich auch das ganze Blatt einigermaßen genau datiert. Bekanntlich hat Mozart den Priestermarsch und die Ouvertüre zur Zauberflöte erst nach Vollendung der

¹ Das einzige bisher bekannte Autograph dieses Fragments ist bereits vor langen Jahren aus den Beständen des Salzburger Mozarteums abhanden gekommen, doch existiert ebendort eine verlässliche alte Kopie nach dem Original. Ein Vergleich ergibt, daß das Berliner Fragment die Takte 19 bis 26 des Salzburger Manuskripts enthält, jedoch ohne die Baßnoten im untersten System. Es scheint also, als habe Mozart die Takte 19 bis 26 zweimal konzipiert.