

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 1a

Joseph Haydn

海顿 钢琴奏鸣曲全集

第一卷

Chr. Landon / Jonas

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50026



上海教育出版社

2007年 10月 29日

Joseph Haydn

Sämtliche Klaviersonaten The Complete Piano Sonatas

Band 1 a / Volume 1 a

Nach Autographen, Abschriften und Erstausgaben herausgegeben von Christa Landon
Fingersätze von Oswald Jonas

Edited from the autographs, manuscript copies and first editions by Christa Landon
Fingering by Oswald Jonas

Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition

Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien

Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Musik International, Mainz und Universal Edition, Wien

© 1966 by Universal Edition A.G., Wien
assigned 1973 to Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien · Printed in Austria
Vierzehnte Auflage / Fourteenth Edition

ISMN M-50057-025-7

图书在版编目 (CIP) 数据

海顿《钢琴奏鸣曲全集》. 第1卷 / 维也纳原始出版社编. — 上海: 上海教育出版社, 2005.7 (2007.9 重印)
ISBN 978-7-5444-0217-0

I. 海... II. 维... III. 钢琴—奏鸣曲—奥地利—选集 IV. J657.415

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 066714 号

J. Haydn

Sämtliche Klaviersonaten Band 1a

© 1966 by Universal Edition AG, Wien

assigned 1973 to WIENER URTEXT EDITION Ges.m.b.H. & Co.KG, Wien

海顿《钢琴奏鸣曲全集》(第一卷)

责任编辑 梅雪林

海顿《钢琴奏鸣曲全集》(第一卷)

上海世纪出版股份有限公司出版发行
上海教育出版社

易文网: www.ewen.cc

(上海永福路123号 邮政编码: 200031)

各地新华书店经销 上海三印时报印刷有限公司印刷

开本 960×1280 1/16 印张 9

2005年7月第1版 2007年9月第2次印刷

ISBN 978-7-5444-0217-0/J·0029 定价: 25.00元



Oben: Haydns Eintragung von Sonate Nr. 28 im
eigenhändigen Werkverzeichnis (Entwurf-Katalog)
Above: Haydn's entry of Sonata No. 28 in the holo-
graph catalogue of his works (*Entwurf-Katalog*)

Links: Autograph-Fragment des ersten Satzes von
Sonate Nr. 28

Left: Autograph fragment of the First Movement
of Sonata No. 28



Oben: Eine Seite aus dem Autograph der Sonate Nr. 13
Above: A page from the autograph of Sonata No. 13

Rechts: Eine Seite aus der mährischen Abschrift von
Sonate Nr. 18

Right: A page from the Moravian manuscript copy of
Sonata No. 18



VORWORT

„Den Wunsch mehrerer Musikfreunde, eine vollständige Ausgabe meiner Klavierkompositionen zu besitzen, erkenne ich mit Vergnügen als ein schmeichelhaftes Zeugnis ihres Beyfalles, und ich werde gern dafür sorgen, daß in diese Sammlung nichts aufgenommen werde, was bisher unrechtmäßig meinen Namen geführt hat“ — mit diesen Worten beginnt der von Gottfried Christoph Härtel aufgesetzte und von Haydn am 20. Dezember 1799 unterzeichnete Vorbericht, der dem Cahier I der bei Breitkopf & Härtel zwischen 1800 und 1806 erschienenen sogenannten „Oeuvres complètes“ vorangestellt ist. Diese erste Gesamtausgabe der Klavierwerke Haydns umfaßt zwölf Hefte und enthält außer Solo-Klavierkompositionen auch Klaviertrios, ein- und mehrstimmige Vokalwerke mit Klavierbegleitung sowie Duos für Klavier und Violine. Bei vier dieser Duos aber handelt es sich um zeitgenössische Bearbeitungen von Solo-Klaviersonaten. Abgesehen von diesen wurden in die „Oeuvres complètes“ 34 Klaviersonaten aufgenommen. Diese 34 Sonaten bilden denn auch den Inhalt der späteren „vollständigen“ Sammlungen Haydnscher Sonaten. In der von Hugo Riemann redigierten, 1895 von Augener in London veröffentlichten Ausgabe der Klavierwerke Haydns wurde die Anzahl der Sonaten um fünf erweitert; die von Karl Päsler vorbildlich revidierte, ab 1918 in drei Bänden erschienene Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe enthielt schließlich 52 Sonaten.

Die unterschiedliche Anzahl der Sonaten kann dadurch erklärt werden, daß Haydn sich begnügte, die auf seinen Wunsch ihm von dem Leipziger Verlagshaus zugeschickten Themenverzeichnisse auf unechte, das heißt, ihm unterschobene Werke zu prüfen und dafür zu sorgen, daß in die Sammlung nichts aufgenommen werde, „was, als frühere Jugendarbeit, nicht verdienen möchte, darin aufbewahrt zu werden“, wie es weiter in dem oben zitierten Vorbericht heißt. Haydn war also vor allem bemüht, Unechtes auszuschalten und sich gewissermaßen auf reifere Werke zu beschränken. Diesen letzteren Standpunkt — vom Komponisten aus gesehen verständlich — kann die Nachwelt nicht teilen: denn nur eine Ausgabe, die nach bestem Vermögen das gesamte Opus eines Meisters in chronologischer Folge enthält, kann die Grundlage für das Studium der Entwicklung eines Komponisten bilden sowie dessen Verhältnis zum Stil seiner Umwelt beleuchten. Hinzu kommt, daß auch das Frühwerk eines Meisters so manches Reizvolle aufweist, das nicht in Vergessenheit geraten, sondern durch Musizieren lebendig erhalten werden sollte.

Der Notentext der „Oeuvres complètes“ kann keineswegs als „letzter Wille des Meisters“ aufgefaßt werden. Der alternde Haydn — zu diesem Zeitpunkt zudem mit anderweitigen Arbeiten beschäftigt — dürfte auf die Revision selbst keinen Einfluß genommen haben. Diese wurde denn auch — natürlich nicht nach den Gesichtspunkten einer heutigen Quellensichtung — auf Grund der Breitkopf & Härtel zur Verfügung stehenden Vorlagen entsprechend dem Zeitgeschmack der Jahrhundertwende veranstaltet. Als Herausgeber ist August Eberhart Müller — seit 1800 Adjunkt des Thomaskantors Johann Adam Hiller, 1804 dessen Nachfolger — anzusehen, der wohl eine relativ sorgfältige Ausgabe besorgte, doch keineswegs vor eigenen Eingriffen bzw. Zutaten zurückschreckte. In „revidierter“ Form sind die Haydn-Sonaten in den meisten gängigen Ausgaben bis auf den heutigen Tag überliefert. Es war das große Verdienst Päslers, erstmalig eine kritische Gesamtausgabe zu veröffentlichen, die bestrebt war, einen möglichst authentischen Text auf Grund der vorhandenen Autographe, zeitgenössischen Abschriften wie auch der (mehr oder minder textlich wertvollen) Erst- und Frühausgaben herzustellen. Diese Ausgabe Päslers ist leider seit längerer Zeit vergriffen, neuerdings in einer durch ihr Format zum praktischen Gebrauch nicht geeigneten Taschenausgabe (Lea Pocket Scores) zugänglich, wobei das ausführliche Vorwort Päslers zum ersten Band sowie die Kommentare zu allen drei Bänden nicht einbezogen wurden.

Nicht allein hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer neuen, der Öffentlichkeit zugänglichen kritischen Ausgabe der Sonaten Haydns. Hinzu kommt, daß durch die von Jens Peter Larsen begründete neuere Haydn-Forschung die Quellenbewertung, welche die Basis für Echtheit, chronologische Einordnung sowie Textgestaltung eines Werkes ist, wesentlich revidiert werden muß. Bei den Klaviersonaten ergaben sich vielleicht nicht so weitgehende Änderungen wie etwa bei den Sinfonien Haydns, doch muß auch hier — zum Teil bedingt durch inzwischen zum Vorschein gekommene Autographe und erweiterte Erfassung zeitgenössischer Abschriften — einiges korrigiert werden. Die Zahl der von Päsler verwendeten Quellen konnte um etliche vermehrt werden, wobei es sich bei den neu hinzugekommenen Vorlagen hauptsächlich um Abschriften aus österreichischen und mährischen Archiven und Bibliotheken handelt. Die von Päsler verwendeten, vormals in den Schloßarchiven von Altjeßnitz und Gotha befindlichen Abschriften einiger Frühsonaten, die auf die bei Breitkopf 1766 und 1767 angezeigten Abschriften zurückgehen dürften, scheinen

durch Kriegseinwirkung zerstört worden zu sein*). Im übrigen hat Päsler den Druckausgaben sowie auch deren handschriftlichen Abkömmlingen vielleicht zu viel Gewicht beigemessen und selbst bei guter Quellenlage zeitgenössische wie auch spätere Ausgaben zu weitgehend im Kommentar und zum Teil auch im Notentext — jedoch mit vom Haupttext unterschiedlichem Stich — berücksichtigt. Dadurch wurde nicht nur das Notenbild unnötig belastet — auch die Gefahr der unwillkürlichen Beeinflussung des Spielers liegt nahe. Hier möge gleich bemerkt werden, daß bei Haydn, falls das Autograph nicht vorhanden ist, bis auf wenige Ausnahmen einer vom Druck unabhängigen, zeitlich und örtlich nahen Abschrift der Vorzug vor zeitgenössischen Drucken zu geben ist, die häufig ohne Wissen des Komponisten und auf irgendeiner Vorlage fußend, auch mit revidierenden Eingriffen der Verleger, veranstaltet wurden.

ECHTHEIT UND CHRONOLOGIE

Die Zahl der von Päsler veröffentlichten Sonaten beträgt 52, wozu noch weitere, damals als verloren geltende acht Werke kommen, deren Themen eigenhändig von Haydn in dem von Jens Peter Larsen in Faksimile veröffentlichten Werkverzeichnis — dem sogenannten Entwurf-Katalog — eingetragen sind. Im Vorwort Päslers sind diese acht Sonaten angeführt, jedoch nicht in die chronologische Liste aufgenommen. Diese chronologische Anordnung der 52 Sonaten der Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe wurde von Anthony van Hoboken in sein Werkverzeichnis Joseph Haydns übernommen (Mainz, 1957), so daß die in der vorliegenden Ausgabe zur Orientierung angeführten Hoboken-Nummern sich mit denen von Päsler ausnahmslos decken.

Von den von Päsler veröffentlichten Sonaten scheiden drei aus: Hob. XVI/Nr. 15 (eine wohl unechte Bearbeitung für Klavier des Divertimento in C-Dur, Hob. II/Nr. 11); Hob. XVI/Nr. 16 (deren Echtheit stark angezweifelt werden muß); Hob. XVI/Nr. 17 (Autor wahrscheinlich J. G. Schwanenberg).

Von den übrigen Sonaten sind folgende durch Autograph, Eintragung oder entsprechenden Vermerk im Entwurf-Katalog oder durch eine authentische Ausgabe als zweifellos echt anzusehen: die acht in Päslers Vorwort erwähnten „verlorenen“ Sonaten, sodann Nr. 9 (Hob. XVI/Nr. 4), Nr. 13 (6), Nr. 14 (3), Nr. 16 (14), Nr. 20 (18), Nr. 29 (45), Nr. 30 (19), Nr. 31 (46), Nr. 33 (20), Nr. 36—41 (21—26), Nr. 42—47 (27—32), Nr. 48—52 (35—39), Nr. 54—56 (40—42), Nr. 58, 59 (48, 49), Nr. 62 (52), sowie Nr. 60 und 61 (50 und 51). Die zwar nicht namentliche, wohl aber summarische Anführung in Haydns Londoner Werkverzeichnis (viertes Tagebuch) dürfte sich auf die drei letzten Sonaten beziehen. Weiter gelten folgende Sonaten auf Grund ihrer Überlieferung und aus stilistischen Gründen als echt, wobei bei den Frühwerken — abgesehen von der dürftigen Quellenlage einiger Sonaten — für das stilistische Betrachtungsmoment durch die noch nicht genügend erschlossenen Vergleichsmöglichkeiten nicht alle Voraussetzungen gegeben sind: Nr. 1 (Hob. XVI/Nr. 8), Nr. 2

(7), Nr. 3 (9), Nr. 6 (10), Nr. 8 (5), Nr. 10 (1), Nr. 11 (2), Nr. 12 (12), Nr. 15 (13), Nr. 32 (44), Nr. 34 (33), Nr. 35 (43), Nr. 53 (34), sowie Nr. 19 bzw. 57 (vgl. Hob. XVI/Nr. 47).

Außer den von Päsler veröffentlichten Sonaten — mit Ausnahme der drei von uns ausgeschiedenen — bringt die vorliegende dreibändige Ausgabe noch zusätzlich folgende Werke:

a) Die in Autographfragment beim Antiquariat J. A. Stargardt, Marburg, 1961 aus Privatbesitz versteigerte Sonate D-Dur, Nr. 28 (einst im Besitz des Wiener Sammlers Wilhelm Kux), die zu den verloren geglaubten Sonaten gehört (irrtümlich bei Hoboken unter den mehrstimmigen Divertimenti mit Klavier, Werkgruppe XIV, als Nr. 5 eingereiht). Durch das Wiederauftauchen dieses Werkes liegt es durchaus im Bereich des Möglichen, daß die eine oder andere der weiteren, derzeit als verloren geltenden Sonaten noch zum Vorschein kommt. Daher wurden auch die sieben anderen Sonaten in unsere mit Nummern versehene thematische Liste aufgenommen. (Ihre Numerierung in unserer Liste erfolgt entsprechend der Anordnung im Entwurf-Katalog. Da Haydn diese Sonaten ca. 1767/68 zusammen mit anderen vor und zu dieser Zeit entstandenen Werken vermutlich *en bloc* in seinen Katalog eintrug, muß sich ihre Numerierung nicht mit der Entstehungsfolge decken.)

b) Eine von Jens Peter Larsen aufgefundene Fassung der 1788 bei Artaria erschienenen dreisätzigen F-Dur-Sonate, Nr. 57 (Hob. XVI/Nr. 47), in E, die in einer vom Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, verwahrten Sammelhandschrift enthalten ist, welche auch noch andere Klavierwerke Haydns enthält. Diese E-Fassung (Nr. 19 unserer Ausgabe) hat ebenfalls drei Sätze, jedoch nicht den merkwürdig anmutenden, auch zum Rest der Sonate nicht in stilistischem Einklang stehenden Anfangssatz der gedruckten Fassung. Sie beginnt mit dem „Larghetto“ (hier „Adagio“, in e-moll), gefolgt von dem „Allegro“ (E-Dur) und einem bisher unbekannten Finalsatz „Tempo di Menuet“ (E-Dur). Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um ein Werk, das bereits in den sechziger Jahren entstanden ist und das Haydn (oder sein Verleger Artaria) später änderte. Die gedruckte Fassung, die von der Fassung in E auch in weiteren textlichen Belangen abweicht, stellt offenbar ein Klavierstück (in F-Dur) und zwei nach f-moll bzw. F-Dur transponierte Sätze der E-Fassung zusammen.

c) Zwei erstmalig von Georg Feder erwähnte Sonaten in Es-Dur, Nr. 17 und 18, in einer Sammelhandschrift Haydnscher Frühsonaten enthalten, die in dem ehemaligen mährischen Benediktinerstift Rajhrad (Rai-gern) angefertigt wurde*).

d) Schließlich scheint es gerechtfertigt, noch zwei weitere Werke in die Klaviersonaten einzubeziehen: ein mit „Divertimento“ bezeichnetes Werk, Nr. 4 (Hob. XVI/G 1), sowie die unter den Klavierstücken (Werkgruppe XVII) als D 1 eingereihten „Variazioni“ (Nr. 7), ein Werk in drei Sätzen, das daher eher den Klaviersonaten als den Klavierstücken zuzuordnen ist. Der erste Satz der in unsere Ausgabe als Nr. 5 (Hob. XVI/Nr. 11) aufgenommenen Sonate erscheint in der Sonate Nr. 4 (Hob. XVI/G 1) als Finale, was dem Charakter des

*) Die Gotha-Abschriften sind inzwischen wieder zugänglich geworden.

*) Erstveröffentlichung von Georg Feder, G. Henle Verlag.

Satzes eher zu entsprechen scheint. Daher dürfte Sonate Nr. 5, die auch von Päsler aufgenommen wurde, nur eine Zusammenstellung dreier einzelner Sätze sein.

Es ist kaum anzunehmen, daß alle frühen Klavierwerke Haydns erhalten sind. Haydn schrieb sie in erster Linie für seinen Unterricht und dachte wohl nicht an größere Verbreitung. Es mag einem glücklichen Zufall zu danken sein, daß sich die wenigen, die wir heute kennen, überhaupt erhalten haben.

Eine chronologische Folge der Sonaten Haydns, vor allem der Frühwerke, kann nicht mit Sicherheit festgelegt werden. Auch für die Feststellung der Echtheit der Frühsonaten fehlen wesentliche Voraussetzungen: genauere Kenntnis der Wiener Kopistenwerkstätten und zeitliche Abgrenzung der Tätigkeit der einzelnen Kopisten. Im Falle der Sonaten konnte bisher noch kein authentischer, d. h. von Haydn selbst verwendeter Schreiber festgestellt werden. Außerdem fehlt ein möglichst umfassender Gesamtkatalog der Klaviermusik von Vorklassik und Klassik. Ein solcher Katalog, wie er von Jan LaRue (New York) für die Sinfonien des 18. Jahrhunderts bereits angelegt wurde, wäre überdies ein wichtiger Beitrag zur Erforschung des Gesamtbildes der Entwicklung der klassischen Sonatenform. Es genügt nicht, festzustellen, daß der junge Haydn naturgemäß den lokalen Einflüssen, z. B. eines Wagenseil, ausgesetzt war, und später von C. Ph. Emanuel Bach, seinem großen Lehrmeister, die nachhaltigsten Eindrücke und Impulse empfing. Hier ist noch ein weites Gebiet der Forschung offengelassen.

Der Weg Haydns von der anspruchslosen Partita der 1750er Jahre bis zu den reifen Werken der Londoner Zeit kann mit Sicherheit nur an Hand nachweislicher Daten verfolgt werden: er führt über die Sturm- und Drangwerke, über die 1773 komponierten, dem Fürsten Esterházy gewidmeten Sonaten (die den Stil der vorangegangenen Sonaten nicht unbedingt fortsetzen), über die Sonaten von „Anno 1776“, gefolgt von den 1780 bei Artaria erschienenen und den 1784 von Bossler gedruckten drei Sonaten, über die zweisätzige von Breitkopf 1789 veröffentlichte C-Dur-Sonate und die für Marianne von Genzinger 1789/90 geschriebene Es-Dur-Sonate, die vielleicht ein wenig die Mozartsche Sphäre streift, bis zu den letzten drei Sonaten, von denen vor allem die C-Dur-Sonate einen Bogen zu Beethoven spannt, während der erste Satz der D-Dur-Sonate bereits Schubertsche Melodik vorausnimmt. Die chronologische Reihenfolge dieser letzten Sonaten kann nicht endgültig festgelegt werden, doch kann angenommen werden, daß alle drei Werke während der zweiten Londoner Reise Haydns entstanden sind (eine erste Fassung des zweiten Satzes von Nr. 60 erschien 1794 bei Artaria). Das erhaltene Autograph von Nr. 62 trägt das Datum 1794.

Wesentliche Änderungen gegenüber der Numerierung der Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe sind folgende: Nr. 29 (Hob. XVI/Nr. 45), 1788 zusammen mit Nr. 31 und 32 (46, 44) erschienen, ist laut Autograph, das erst nach Festlegung der Reihenfolge der Gesamtausgabe bekannt wurde, 1766 entstanden; auch Nr. 31 (46) und 32 (44) gehören aus stilistischen Gründen — und entsprechend der um ca. 1767/68 erfolgten Eintragung von Nr. 31 (46) in den Entwurf-Katalog — in die Nähe von Nr. 29 (45) und Nr. 30 (19, Autograph 1767). Der

Herausgeber glaubt, daß die beiden Sonaten Nr. 34 und 35 (33 und 43) wahrscheinlich aus den frühen siebziger Jahren stammen, Nr. 53 (34) hingegen erst nach 1780 entstanden ist. Auch bei den Frühwerken weicht unsere chronologische Einordnung von der der Breitkopf & Härtel Gesamtausgabe ab. Die chronologische Festlegung der Frühwerke ist erschwert, da Haydns Streben nach neuen persönlichen Formen gleichzeitig mit der Komposition von „galanten“ Werken für den Dilettanten vor sich gegangen zu sein scheint.

In unserer Ausgabe wurde jeder Sonate das nachweisliche bzw. vermutliche Entstehungsdatum vorangestellt. Da die quellenkundliche Forschung niemals als abgeschlossen bezeichnet werden kann, ist es durchaus möglich, daß die Chronologie der nicht sicher zu datierenden Werke durch Auffinden neuer Quellen oder dokumentarischer Belege Änderungen unterworfen sein wird. Die sieben verlorenen Sonaten könnten gewiß augenscheinliche Lücken innerhalb der Haydnschen Sonatenentwicklung füllen. Es mögen darunter einige Werke sein, die Bindeglieder bis zur 1766 datierten Sonate Nr. 29 (Hob. XVI/Nr. 45) sind, wogegen andere den so plötzlich eingebrochenen Sturm- und Drangstil fortsetzen, dessen Höhepunkt die c-moll-Sonate Nr. 33 (Hob. XVI/Nr. 20) ist.

Die Bezeichnung „Sonata“ ist erstmalig in dieser c-moll-Sonate (1771) autograph verbürgt, während die vorangegangenen Werke als „Divertimento“ (so stets im Entwurf-Katalog), auch „Partita“ (Autograph von Nr. 13 [Hob. XVI/Nr. 6]) bezeichnet sind. Die Abschriften halten zum Teil auch noch bei nach 1771 entstandenen Werken an der Bezeichnung „Divertimento“ fest. Da eine strenge Abgrenzung dieser verschiedenen Begriffe nicht möglich ist, wurde allen in dieser Ausgabe enthaltenen Werken der Titel „Sonata“ gegeben.

INSTRUMENT UND INTERPRETATION

Die Frage nach dem Instrument, d. h. welche Werke ausschließlich für den Kieflügel, welche für das Clavichord oder bereits für das Fortepiano gedacht waren, läßt sich nicht immer gültig beantworten. Von den in Autograph überlieferten Werken weist das Fragment von Nr. 20 (Hob. XVI/Nr. 18, ca. 1766 [?] entstanden) erstmalig dynamische Bezeichnung auf; in reichem Maße ist Dynamik (*forte*, *piano*, *sforzato* sowie *fp*-Effekte) erst in der mit 1771 datierten Sonate Nr. 33 (Hob. XVI/Nr. 20) nachzuweisen. Ein *crescendo*, das auf ein Hammerklavier deuten könnte, ist in der 1780 bei Artaria erschienenen Erstausgabe dieser Sonate nur an einer nicht autograph belegten Stelle zu finden und scheint später hinzugefügt worden zu sein. Das Autograph-Fragment selbst weist die Bezeichnung „Clavi Cembalo“ auf, was im Widerspruch zu der Art der Dynamik steht und daher eher als Sammelbegriff aufzufassen ist. In den Sonaten von 1773 (Nr. 36—41) sind nur zwei dynamische Zeichen zu finden, von denen das eine lediglich einen Echoeffekt vorschreibt. Das Autograph und die authentische Erstausgabe dieser Sonaten weisen sie dem Cembalo zu. Erst in Nr. 44 (zwischen 1774 und 1776 entstanden) läßt

sich wieder eine, allerdings nicht durch das Autographfragment überlieferte dynamische Differenzierung finden; zuverlässige Abschriften weisen hier sogar *crescendo* auf. Erst die bei Artaria 1780 erschienene authentische Erstausgabe der Sonaten Nr. 48—52 (und 33) enthält eine Fülle dynamischer Effekte (inklusive *crescendo*) und bezeichnet auf dem Titelblatt die Sonaten „Per il Clavicembalo, o Forte Piano“, ein Vermerk, der auch in Ausgaben ganz später Werke, wohl aus Gründen besserer Verkaufsmöglichkeit, noch zu finden ist. Ein „perdendosi“ läßt sich in Sonate Nr. 53 (frühe achtziger Jahre?) nachweisen.

Die Frage nach dem Instrument scheint dem Herausgeber mehr eine Sache des historischen Interesses zu sein, deren Bedeutung allgemein wohl überschätzt wird. Die Substanz musikalischer Meisterwerke ist weitgehend unabhängig von derlei Dingen, die zudem den Wandlungen des Geschmacks (und den akustischen Gegebenheiten) unterworfen sind. Insofern die Instrumentwahl bei den noch nicht ausdrücklich für ein Hammerklavier geschriebenen Sonaten zweifelhaft ist, empfiehlt der Herausgeber eher das Fortepiano oder Clavichord bzw. den modernen Flügel als das Cembalo. Es sei hinzugefügt, daß die überlieferten dynamischen Bezeichnungen, die ja im Hinblick auf die Klangmöglichkeiten der alten Instrumente konzipiert wurden, nicht unbedingt „wörtlich“ zu nehmen sind (die Notationsweise des 18. Jahrhunderts ließ der Phantasie des Ausführenden noch weiten Spielraum). Die Dynamik ist in vielen Fällen sozusagen als „gleitend“ aufzufassen — wie ja überhaupt genaue interpretatorische Anweisungen einer späteren Zeit vorbehalten blieben. Es sei darauf hingewiesen, daß auch ein Wechsel des Zeitmaßes durchaus nicht immer abrupt vor sich zu gehen hat. So dürfte z. B. dem „adagio“ im ersten Satz von Nr. 43 ein *ritardando* vorausgehen, wogegen die Wiederaufnahme des „tempo primo“ unverzüglich zu erfolgen hat. In Nr. 52, die schon zu den für einen größeren Kreis bestimmten, 1780 bei Artaria erschienenen Sonaten gehört, ist bereits eine diesbezügliche *ritardando*-Anweisung enthalten. Es sei ferner erinnert, daß die bei Haydn relativ spärlich gesetzten Artikulationszeichen die Vorstellungskraft des Spielers auch dort anregen mögen, die „musikalischen Gedanken nach ihrem wahren Inhalt und Affekt zu verdeutlichen“, wo Haydn keine Artikulation notiert. Zu diesem Themenkomplex der allmählichen Präzisierung des Notentextes gibt ein Vergleich der endgültigen Fassung des zweiten Satzes von Nr. 60 mit der ersten Fassung, die in unserer Ausgabe als Anhang zum III. Band wiedergegeben wird, instruktive Hinweise.

Das von Haydn mit Vorliebe verwendete *sforzato*-Zeichen — in Drucken häufig verfälscht als *f* oder selbst als *ff* wiedergegeben — hat mannigfache Bedeutung innerhalb der dynamischen Skala und kann sich außerdem auch auf die harmonische Struktur der entsprechenden Stellen in formal gliedernder Funktion beziehen. Die verschiedenen durch ein *sforzato*-Zeichen angedeuteten Ausführungen reichen vom scharfen rhythmischen Akzent (wie besonders in raschen Sätzen) bis zum höchst expressiven, auch verzögernden, ja sogar weichen Anschlag. Nicht nur in langsamen Sätzen zeigt das *sforzato* häufig eine *rubato*-Ausführung an.

APPOGGIATUREN UND ORNAMENTE

Zu der schwierigen Frage der Ornamente (und der Vorschläge) wird auch in dem separat veröffentlichten Revisionsbericht unserer Ausgabe Stellung genommen. Selbst in autograph überlieferten Sonaten ergeben sich Probleme, insbesondere jedoch bei Werken, die sich nur in Abschriften oder Drucken erhalten haben. C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ kann hier nur begrenzt Gültigkeit haben, da Haydn das süddeutsch-österreichische Erbe (wie es Leopold Mozart in seiner „Violinschule“ dargestellt hat) mit den Theorien seines norddeutschen Lehrmeisters verband und in persönlicher Art und Weise modifizierte und auch erweiterte. Bezüglich der Vorschläge sei gesagt, daß die theoretische Regel bis auf wenige Ausnahmen nur den betonten Vorschlag kennt, der seinen Vorhaltscharakter auch bei kürzester Dauer nicht verleugnen kann. In seinem „Beitrag zur Ornamentik“ (Universal Edition) sagt Heinrich Schenker über den kurzen Vorschlag: „Als die letzte obere Grenze des kurzen Vorschlags ist nur der lange Vorschlag selbst zu betrachten, so daß das weite Reich des ersteren aufhört, wo das des letzteren beginnt.“ In diesem Sinne mögen auch die diesbezüglichen Anweisungen des Herausgebers aufgefaßt werden.

Haydn verwendet folgende Manieren in seinen Klavierkompositionen: *tr*, *~*, *~*, *~*, *+*, auch *~* und *~*, sowie *♯*, *♯*, *♯*. Der Triller ist teils ohne, teils mit Nachschlag auszuführen, wobei der letztere in der Figur *♯* (und ihren Abwandlungen) ausgeschrieben, bei *~* im Zeichen selbst inbegriffen ist. Im allgemeinen beginnt der Triller mit der oberen Nebennote, aber auch mit der Hauptnote selbst, was jeweils nach dem musikalischen Ablauf entschieden werden muß. In einigen Fällen ist der Triller mit der unteren Nebennote zu beginnen: *♯*, *♯*, *~*. Das Zeichen *~* (Pralltriller, auch kurzer Triller) kommt häufig bei fallender Sekunde wie überhaupt in Verbindung mit Vorhalten vor und ist auch manchmal an Stellen zu finden, die eine lange Trillerausführung vermuten lassen. In einem Brief an Artaria unterscheidet Haydn ausdrücklich zwischen *~* und dem von ihm als „Halbmordent“ bezeichneten *+* (= *~*?), doch läßt sich an Hand von Autographen nachweisen, daß an Parallelstellen *+* anstatt eines *~* oder *vice versa* gesetzt ist. Ein Hinweis auf eine der Ausführungen des mehrdeutigen Zeichens *+* ist in Autographen oder anderen zuverlässigen Quellen an jenen Stellen gegeben, wo z. B. *♯* im weiteren Verlauf des Satzes durch *♯* abgekürzt ist. Eine Regel kann hieraus nicht abgeleitet werden — doch scheint Haydn das Zeichen *~* bei der Figur *♯*, hingegen das Zeichen *+* bei der Figur *♯*, bei Tonwiederholung oder bei freiem Eintritt bevorzugt zu haben. In den Spätwerken, insofern sie sich überhaupt noch bei Diminution eines Ornamentzeichens bedienen, ist das Zeichen *+* fast gänzlich von dem Zeichen *~* abgelöst. In den Autographen sind *~* und *+* schwer zu unterscheiden — jenes Zeichen scheint, flüchtig notiert, häufig dieses zu bedeuten. Daß der Mordent von Haydn auch im üblichen Sinn verstanden wurde, zeigt der erste Satz der h-moll-Sonate (Nr. 47), wo das Ornament zu Beginn des Satzes in kleinen Noten ausgeschrieben ist, sodann jedoch nur noch abgekürzt, als Zeichen, auf-

scheint. Somit ergibt sich eine weitere Variante dieses mehrdeutigen Zeichens.

Zusammenfassend sei gesagt, daß das Zeichen (+) zum überwiegenden Teil einem Doppelschlag (~) gleichzustellen ist, der im allgemeinen mit der oberen Nebennote beginnt und aus drei Noten besteht, andererseits aber auch einen Mordent (✱) bedeuten kann, der in der üblichen Ausführung aus zwei Noten (Haupt- und untere Nebennote) besteht. In der vorliegenden Ausgabe wurde versucht, zwischen diesen Zeichen zu unterscheiden, doch sei nochmals betont, daß die Zeichen ✱ und + in den Quellen kaum differenziert sind und daher beide Ausführungen möglich scheinen. Der geschnellte Doppelschlag , in welchem die Vorschlagsnote in den Doppelschlag einbezogen wird, scheint auch in folgender Notierung auf: .

Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß man sich für die eine oder andere Ausführung all dieser Manieren nur unter Berücksichtigung des vielfältigen musikalischen Geschehens entscheiden darf, wobei natürlich das Tempo und der Charakter eines Satzes wesentlich mitbestimmend sind. Hier gilt das Wort Philipp Emanuel Bachs, daß man nebst der Regel dem guten Geschmack aufs genaueste folgen solle.

EDITIONSPRAXIS

Die Editionspraxis, die bei den einzelnen Werken von der verschiedenartigen Qualität der überlieferten Quellen abhängt, muß notwendigerweise flexibel sein. Grundsätzlich galten für die Edition folgende Prinzipien: um das Notenbild nicht zu unruhig zu gestalten, wurden ergänzte Artikulationszeichen nicht eingeklammert. Artikulationsergänzungen wurden nur auf Grund von analogem Vorkommen vorgenommen; nur in wenigen Fällen, in denen der Spieler vielleicht zu einer falschen Ausführung verleitet werden könnte, hat der Herausgeber Bogen ergänzt, die nicht auf den Vorlagen beruhen. In den Hauptquellen fehlende Verzierungen oder deren Akzidenzien, hinzugefügte Noten und dynamische Zeichen wurden stets in Klammern gesetzt. In den nicht autograph erhaltenen Werken wurde bei unsicherer Überlieferung der Ornamente das vermutlich von Haydn beabsichtigte Zeichen in Klammern hinzugefügt, bei eindeutig falscher Überlieferung das für richtig erachtete Zeichen an Stelle des verfälschten gesetzt. Ergänzten Ligaturbogen wurden nur dann im Notentext eingeklammert, wenn sie nicht durch paralleles Vorkommen belegt waren. Über sämtliche, in der Ausgabe nicht erkennbare Hinzufügungen des Herausgebers gibt der Revisionsbericht Auskunft, der auch ausführlich auf die Quellen eingeht und den gesamten textkritischen Kommentar enthält. Die Vorzeichen sind entsprechend der heutigen Notationspraxis gesetzt, fragliche, nicht durch Quellen belegte, jedoch im Text eingeklammert.

Die „langen“ Vorschlagsnoten sind gemäß den Quellen wiedergegeben, jedoch bei falsch scheinender Überlieferung entsprechend ihrem realen Wert geändert. Hin-

gegen wurde die bei Haydn übliche Notierung des sogenannten „kurzen“ Vorschlags als 16tel-Note belassen. Bei für den heutigen Spieler mißverständlicher Notierung der Vorschläge wurde die vom Herausgeber empfohlene Ausführung jeweils einmal innerhalb eines Satzes im Notentext hinzugefügt. Der Bogen vom Vorschlag zur Hauptnote — die innige Zusammengehörigkeit beider verdeutlichend — wurde durchwegs ergänzt.

Das graphische Bild der Vorlagen — d. h. die Verteilung auf die beiden Systeme, Schlüsselwechsel und Balkenziehung — wurde möglichst getreu wiedergegeben, insofern sich dies bei den im Sopranschlüssel überlieferten Werken durch die Umschreibung in den Violinschlüssel an einigen Stellen nicht als hinfällig erwies. Die bei Haydn übliche stimmige*) Notierung wurde nur dort beibehalten, wo sie dem Verständnis des musikalischen Satzes zugute kam.

Die Triolenbezeichnung (auch Doppeltriolen- und Sextolenbezeichnung) — bei Haydn mit $\bar{3}$, $\bar{3}$ ($\bar{6}$, $\bar{6}$) oder auch nur mit einem Bogen notiert — wurde mit $\bar{3}$ bzw. mit $\bar{6}$ wiedergegeben. Vor allem in langsamen Sätzen sind diese Zeichen, wenn nur mit einem Bogen angezeigt, manchmal schwer von einem Artikulationsbogen zu unterscheiden, bedeuten jedoch in den überwiegenden Fällen die Triolen- bzw. Sextolenbezeichnung.

Ein authentischer Fingersatz ist nur an zwei Stellen überliefert (Nr. 29 und Nr. 56). Die von Oswald Jonas hinzugefügten Fingersätze mögen vielleicht manchmal ungewöhnlich scheinen, bei näherer Vertrautheit wird sich aber erweisen, daß sie eine Hilfe zum richtigen Vortrag darstellen. Sie versuchen, die Artikulation zum Ausdruck zu bringen, und was auf den ersten Blick vielleicht eine Erschwerung zu sein scheint, wird sich bald als Erleichterung, die jeweils erforderliche Handhaltung betreffend, erweisen. Der Fingersatz nimmt durch sich selbst Trennung oder Verbindung auch dort vor, wo sonst der Spieler aus eigenem darauf Bedacht nehmen müßte.

Abschließend sei ein Satz Hermann Aberts angeführt, den dieser 1920 anlässlich seiner Rezension des ersten Bandes der Päsler'schen Gesamtausgabe als Empfehlung gab und der leider auch heute noch Gültigkeit hat: „Es ging bisher mit den Sonaten wie mit den Sinfonien: man pflegte sich mit rührender Anhänglichkeit bisher nur an eine kleine Zahl ‚bewährter‘ Stücke zu halten. Die Anschauung aber, daß der Klavierkomponist Haydn ein überwundener Standpunkt sei, ist entschieden mehr zielbewußt als richtig. In unserer Publikation ist nun wirklich einmal Gelegenheit zu einem Griff ins Volle, möge sie nicht ungenützt vorübergehen!“

Wien, 1963

Christa Landon

*) d. h.  statt .

DOKUMENTE
UND BEMERKUNGEN ZUM ERSTEN BAND

Die großartige Entwicklung in Haydns Sonaten-schaffen offenbart sich am deutlichsten in den Werken dieses Bandes — eine Entwicklung, die allmählich die Partita-Divertimento-Galanterie der Frühklassik abstreift und zu einem völlig neuen Klavierstil führt, zu einer inhaltlichen Vertiefung der Klaviersonate, die nur noch von Beethoven fortgesetzt worden ist.

Drei Gruppen von Werken zeichnen ungefähr die Hauptstadien dieser zunächst langsamen Entfaltung ab, wobei die Anordnung besonders innerhalb der ersten und dritten Gruppe durch mangelnde Dokumentation erschwert ist: die Frühwerke (Sonaten Nr. 1—15), die Übergangswerke (Sonaten Nr. 16—19, 28), die Werke der Reife (Sonate Nr. 20 und ab Sonate Nr. 29).

Für die frühe Schaffensperiode Haydns sind nur wenige biographische Anhaltspunkte gegeben. Die meisten der erhaltenen frühen Klavierkompositionen dürften wohl vor 1761 entstanden sein, dem Jahr, in dem Haydn in den Dienst des Fürsten Esterházy trat. Sie sind als Bedarfsmusik anscheinend sowohl für den Unterricht als auch auf Bestellung geschrieben. Sicherlich mußte der junge Haydn, ehe er 1759 seine erste Anstellung als Kapellmeister beim Grafen Morzin antrat, seinen Unterhalt auch durch Unterrichten bestreiten. Da Haydn selbst einen geregelten theoretischen Unterricht nie erhielt, hat er sich die „Kompositionswissenschaft“ durch eigenes Studium erworben. Hieraus, wie auch aus der Tatsache, daß das Wien dieser musikalischen Übergangsepoche keine wirklich überragenden Komponistenpersönlichkeiten aufgewiesen hat, mag sich die verhältnismäßig langsame Entwicklung des jungen Haydn erklären. Zunächst dürfte Haydn bestehende lokale Traditionen weitergeführt haben. Erst nach und nach, wohl ab Mitte der 1750er Jahre, vermochte er einen persönlichen Stil zu finden; vielleicht kam er auch bereits in diesen Jahren mit den Werken von Philipp Emanuel Bach in Berührung. In den Werken des Übergangs, aber auch bei einigen Frühwerken, ist der Einfluß Bachs zu spüren, in überragendem Maße jedoch in den Werken des Durchbruchs zur Reife. Zur Beurteilung der Übergangsperiode zum neuen Stil mit seiner ungeheuren Verdichtung des Ausdrucks fehlt uns möglicherweise die eine oder andere der sieben verschollenen Sonaten. Sie könnten vielleicht die beinahe plötzliche Reife erklären, die bei den Klaviersonaten mit der 1766 entstandenen Sonate Nr. 29 beginnt. Diese Wandlung, vor allem aber die Entwicklung des Klaviersatzes, läßt sich bereits im G-Dur-Capriccio (Hob. XVII/Nr. 1) aus dem Jahre 1765 feststellen, während das gleichfalls autograph erhaltene C-Dur-Divertimento mit Begleitung von zwei Violinen und Baß (Hob. XIV/Nr. 4, 1764) als ein der Unterhaltung dienendes Ensemblestück noch den ausgesprochen galanten Stil fortsetzt. Bemerkenswerterweise zeigen die Trios der Menuette, selbst jene in frühesten Klavier-Solowerken, besonderen Erfindungsreichtum. Man möchte beinahe sagen, daß das im Charakter des Trios liegende kontrastierende Moment den Komponisten zu neuen Ideen angeregt hat. Ganz eigenartig und fast

ein Drama en miniature ist beispielsweise das d-moll-Trio in der Sonate Nr. 28.

Die bedeutendste Sonate der zweiten Hälfte der 1760er Jahre — sie gehört zu den bedeutendsten Sonaten Haydns überhaupt — ist die leider nicht autograph erhaltene und daher auch nicht mit Sicherheit zu datierende Sonate Nr. 31. Hingegen sticht Sonate Nr. 30, laut datiertem Autograph später als Sonate Nr. 29 entstanden, durch geringere Ausdruckstiefe von den sie umgebenden Werken ab. Diesen Sonaten der späten 1760er Jahre folgt als ebenfalls grandioser Höhepunkt die c-moll-Sonate Nr. 33. Die Sonaten Nr. 34 und 35, deren Entstehungszeit nur vermutet werden kann und die wir in die frühen 1770er Jahre eingeordnet haben, sind vielleicht ein Übergang zum weniger gewichtigen Stil der 1773 komponierten Sonaten Nr. 36—41, die Haydn dem Fürsten Esterházy widmete.

DIE SONATEN VOR 1766

Von den Frühwerken sind nur die ersten drei Sätze von Sonate Nr. 13 autograph, aber undatiert, erhalten. Ein authentisches Datum für dieses Werk hätte wichtige stilistische Vergleichsmöglichkeiten bei der chronologischen Anordnung der benachbarten Werke bieten können. Laut Georg Feders überzeugender Datierungsmethode von undatierten Haydn-Autographen, die sich an Hand datierter Autographe auf Haydns Schreibgewohnheiten stützt (besonders der Übergang der Vorschlagsnotierung von Achtelnoten zum halben Wert der Hauptnote, aber auch die Änderung der Satzbezeichnung „Minuet“ zu „Menuet“), wäre die Sonate Nr. 13 nicht später als 1760 entstanden*). Bei nur in Abschrift erhaltenen Werken kann diese Methode durch die Unsicherheit der Quellenüberlieferung natürlich nur bedingt angewendet werden.

Das Autograph-Fragment von Sonate Nr. 28 beginnt erst innerhalb der Reprise des ersten Satzes. Somit fehlt auch hier das Entstehungsjahr, das Haydn ab ca. 1760 fast immer zu Anfang eines Werkes notierte.

Der früheste Nachweis für den Vertrieb einer Solo-Klavierkomposition unter Haydns Namen ist die Anzeige von Sonate Nr. 8 im Breitkopf-Katalog von 1763. Weitere, bei Breitkopf in Abschrift erhältliche Werke waren die Sonaten Nr. 1—3, 13 zusammen mit den Variationen Hob. XVII/Nr. 7, angezeigt im Breitkopf-Katalog von 1766, sowie die Sonaten Nr. 5, 6, 12, 15 und 16, Breitkopf-Katalog von 1767. Natürlich sind diese Daten nur als obere zeitliche Begrenzung anzusehen. Auch hat der Vertrieb zweier Serien von je fünf Werken wohl nichts mit der zeitlichen Zusammengehörigkeit der einzelnen Werke zu tun. Über eine Verbindung Haydns zu Breitkopf oder zu einem Mittelsmann desselben ist aus dieser Zeit nichts bekannt. Die Zusammenstellung der Werke ist sicherlich zufällig, so daß eine chronologische Neuordnung gerechtfertigt ist.

Es schien dem Herausgeber wenig sinnvoll, den noch nicht wirklich ausgeprägten Werken vor Mitte der 1760er Jahre ein vermutetes Entstehungsdatum hinzuzufügen,

*) Vgl. Georg Feder „Zur Datierung Haydnscher Werke“ in *Anthony van Hoboken, Festschrift zum 75. Geburtstag*, Mainz 1962, S. 50—54.

weil bei den Klavierwerken hierfür zuwenig Anhaltspunkte gegeben sind. Auch die chronologische Anordnung kann nur als Versuch gelten. Es ist möglich, daß ein kleinerer Teil der Frühwerke noch der frühesten Esterházy-Periode angehört. Die Datierung „vor 1766“ in unserem Text ist derart zu verstehen, daß wir mit der Sonate Nr. 29, die laut Autograph aus dem Jahre 1766 stammt und zudem einen bereits ganz ausgeprägten persönlichen Stil aufweist, die erste wirkliche stilistische Vergleichsmöglichkeit für eine mehrsätzig Solo-Klavierkomposition Haydns haben. (Eine Ausnahme bildet die von Breitkopf im Jahre 1763 angezeigte Sonate Nr. 8, welche aber möglicherweise gar kein Werk von Haydn ist; siehe weiter unten.)

Bei Abfassung des 1963 in Druck gegangenen allgemeinen Vorwortes zu dieser Ausgabe war dem Herausgeber nur ein Teil des damals in Privatbesitz befindlichen Autograph-Fragments der bisher noch nicht veröffentlichten Sonate Nr. 28 bekannt. Erst nach Ankauf dieses Autographs durch die Stiftung Preuß. Kulturbesitz konnte das gesamte vorhandene Autograph eingesehen werden. Dabei stellte sich heraus, daß das Werk in unserer chronologischen Liste vielleicht zu spät angesetzt ist und mit dem vorangehenden Komplex der sieben verschollenen Sonaten Nr. 21–27 nach Nr. 19 einzuordnen wäre.

Auf die Sonaten Nr. 4 und 5 wurde schon im allgemeinen Vorwort hingewiesen. Das Menuett von Sonate Nr. 5 erscheint in veränderter Gestalt, auch mit einem anderen Trio, in dem Baryton-Trio Hob. XI/Nr. 26. Die übrigen Sätze dieser anscheinend zusammengestellten Sonate dürften, bis auf das zweifelhafte Trio, echt sein. Das „Presto“, der Anfangssatz von Sonate Nr. 5, der in Sonate Nr. 4 der Finalsatz ist, kommt in einer Sammelhandschrift als Einzelsatz vor. Sonate Nr. 4 ist in ihrer Satzfolge mehr überzeugend. Zwei der vorhandenen Vorlagen enthalten den Finalsatz nicht; allerdings ist in der einen nach Schluß des Trios ein Blatt herausgeschnitten worden. Von den zwei übrigen Vorlagen, die den Finalsatz aufweisen, ist die eine im Violin- statt im Sopranschlüssel notiert, was auf ein späteres Datum dieser Abschrift deutet, während die andere eine wohl kaum auf Haydn zurückgehende Streicherbegleitung hat, wie das gelegentlich auch bei anderen Frühwerken praktiziert worden ist. Es wurden übrigens fast sämtliche späteren Sonaten Haydns auch als Arrangement veröffentlicht, vor allem mit Begleitung einer Violine. Das 18. Jahrhundert war noch auf den Bedarf des musikalischen Dilettanten, auf die ad libitum-Praxis eingestellt, was aus der Vielfalt der von den geschäftstüchtigen Verlegern gedruckten Bearbeitungen anschaulich hervorgeht. Hingegen sind einige frühere Divertimenti mit Begleitung auch ohne die Begleitstimmen überliefert, da durch die selbständige Führung der Cembalostimme eine von den Begleitstimmen unabhängige Ausführung möglich ist.

Die Echtheit der 1763 bei Breitkopf angezeigten Sonate Nr. 8 muß stark bezweifelt werden. Die primitive kompositorische Faktur mit den beziehungslos aneinandergefügt Phrasen und den schülerhaft anmutenden Modulationen deutet, selbst bei geringer Vergleichsmöglichkeit, nicht auf die Autorschaft Haydns. Zwar gehört die Sonate zu jenen Werken, die Haydn 1803 beim Durch-

sehen der Themenliste für die „Oeuvres complètes“ summarisch für echt erklärt haben soll (vgl. auch das allgemeine Vorwort), doch dürfte es dem alternden Haydn kaum möglich gewesen sein, sich jeder einzelnen der so weit zurückliegenden Kompositionen zu erinnern. Übrigens kam dieses Werk um 1790 bei J. Cooper mit Violinbegleitung unter Pleyels Namen heraus, zusammen mit den Sonaten Nr. 6, 12, 15 und 16, also mit jenen Werken, die Breitkopf 1767 angezeigt hatte. Nur wurde Sonate Nr. 5, die auch bei Cooper, allerdings unter Haydns Namen erschien, durch die gleichfalls von Breitkopf vertriebene Sonate Nr. 8 ersetzt. Das Menuett und Trio dieser Sonate ist auch in einer Sammelhandschrift überliefert. Dieser Satz wäre noch am ehesten als echt anzusehen.

Das Finale von Sonate Nr. 13, deren erste drei Sätze autograph erhalten sind (siehe oben), ist nur in Abschrift überliefert. Die letzten drei Takte des Adagios sind im Autograph zu Beginn einer neuen Seite notiert, die nächste Akkolade enthält nur die Schlüssel- und Vorzeichen-vorschreibung sowie die Satzbezeichnung „Finale“ — Haydn scheint also das Finale auf einem neuen Blatt nochmals begonnen zu haben. Die ab 1767 durch Drucke nachweisbare Klaviertrio-Fassung (vgl. Hob. XV/Nr. 37) enthält nicht das Finale. Dieses Arrangement ist zwar von einem Kenner gemacht, hat aber mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nichts mit Haydn zu tun. Im Autograph ist das Werk als „Partitta per il Clavicembalo Solo“ bezeichnet, auch in Haydns eigenhändigem Werkverzeichnis ist es als Solowerk eingetragen.

Die Problematik der Sonate Nr. 19, auch in bezug auf die bei Artaria erschienene andere Fassung in F (vgl. Band III, Sonate Nr. 57 sowie das allgemeine Vorwort), könnte nur durch das Auftauchen von authentischem Quellenmaterial gelöst werden. Der Finalsatz ist nur in der einen der bisher bekannten zwei Abschriften des Werkes, einer Sammelhandschrift, enthalten. An der Echtheit dieses „Tempo di Menuet“ kann nicht gezweifelt werden, auch wohl nicht daran, daß es sich um einen Finalsatz handelt, da ein mit „Tempo di Menuet“ bezeichneter Satz bei Haydn gewöhnlich am Schluß steht. Die Textur des Adagio mutet an einigen Stellen wenig klavieristisch an und man wäre beinahe geneigt zu glauben, daß dies gar kein originaler Klaviersatz, sondern ein Arrangement sei. Die Sammelhandschrift enthält eine Reihe von Klavierwerken Haydns, die zum überwiegenden Teil aus den 1760er Jahren stammen (u. a. die Sonaten Nr. 14, 16 und 30). Bemerkenswert ist, daß dort zwei Werke, die Variationen Hob. XVII/Nr. 2 und 3, transponiert vorkommen. Diese Tatsache könnte bei der Frage, welche die ursprüngliche Tonart von Sonate Nr. 19 bzw. Nr. 57 ist, ins Gewicht fallen. Jedenfalls weist diese Abschrift etliche Irrtümer auf. Auch die zweite Abschrift, die den Finalsatz nicht enthält, ist keineswegs frei von Irrtümern. Ihr Schreiber ist ein Wiener Berufskopist, dessen Schrift uns vor allem durch Abschriften von Klavierwerken bekannt ist. Seine Abschriften, zum Teil nach Drucken, scheinen hauptsächlich aus den 1780er Jahren zu stammen. In seiner Handschrift sind mehrere Klavierwerke Haydns überliefert, darunter auch die in diesem Band enthaltenen Sonaten Nr. 20, 29–32. Das Schloßarchiv Kremsier besitzt außer der genannten Abschrift der So-

nate Nr. 19 eine von gleicher Hand hergestellte Abschrift des ersten Satzes von Sonate Nr. 57, die nicht eine Kopie des Druckes ist. Die Titelseite dieses Einzelsatzes hat den Vermerk des Kopisten „1.^{tes} Stük“. Entsprechende Vermerke dieses Kopisten finden sich auch auf seiner Abschrift von Sonate Nr. 19: zum ersten Satz „2.^{tes} Stük. aus F mol“, zum zweiten Satz „3.^{tes} Stük. F. dur“. Diese Bemerkungen beziehen sich ganz offensichtlich auf die Fassung, die gedruckt ist (vgl. Sonate Nr. 57). Ob sie sich aber direkt auf den Druck oder auf eine vielleicht vor dem Druck existierende Fassung in F beziehen oder sogar in irgendeinem Zusammenhang mit der Druckvorlage stehen, muß offen bleiben.

Vier Werke (Sonaten Nr. 7, 9, 17 und 18) sind nur durch eine einzige Quelle überliefert. Zwei dieser Werke, Nr. 17 und 18, sind erst kürzlich von Georg Feder aufgefunden und veröffentlicht worden. Daß unter diesen nur in einer Quelle erhaltenen Werken auch ein durch Haydns eigenhändiges Werkverzeichnis bestätigtes Werk ist (Sonate Nr. 9), dessen Abschrift nachweislich erst nach 1772 entstanden sein kann, veranschaulicht den zufälligen Charakter der Überlieferung von Haydns frühen Klavierkompositionen. Merkwürdigerweise haben wir keine Abschrift der bereits aus einer späteren Zeit stammenden Sonate Nr. 28, deren Autograph leider nicht vollständig erhalten ist (siehe oben).

Der textkritische Wert der einzelnen Quellen ist natürlich unterschiedlich, doch kann verallgemeinernd gesagt werden, daß die Vorlagen, im Verhältnis zur Entstehungszeit der Werke, zumeist ziemlich späte Abschriften sind. Die von Breitkopf ab den 1760er Jahren in Serien vertriebenen Sonaten sind auch in Serien überliefert. Erst kürzlich wurde ein weiteres „set“ von den Sonaten Nr. 5, 6, 12, 15 und 16 (Breitkopf-Katalog von 1767) in London versteigert. Besonders wichtig für die Textgestaltung einiger „Breitkopf“-Sonaten waren Vorlagen, die unabhängig von den Breitkopf-Abschriften entstanden und österreichischer oder mährischer Provenienz sind.

Zwei Sammelhandschriften enthalten eine Reihe Haydnscher Klavierkompositionen: die in Verbindung mit Sonate Nr. 19 bereits erwähnte Handschrift, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, und eine Handschrift aus dem ehemaligen mährischen Benediktinerstift Rajhrad (Raigern), welche außer den weiter oben genannten von Georg Feder aufgefundenen Sonaten Nr. 17 und 18 die Sonaten Nr. 11, 15 und 16 enthält. Weitere Abschriften, die dem Herausgeber der ersten kritischen Gesamtausgabe der Haydnschen Klaviersonaten, Karl Päsler, nicht bekannt waren, sind in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt, desgl. im Schloßarchiv von Kremsier, in welchem überhaupt in ganz außerordentlichem Maße Klaviermusik vertreten ist. Die große Anzahl der von Wiener Berufskopisten geschriebenen Abschriften dieses erzbischöflichen Archives weist auf einen engen Kontakt mit Wien. In den niederösterreichischen Stiftsarchiven — sonst so reich an Haydnschen Werken — sind nur ganz wenige Klaviersonaten überliefert.

Ein Vergleich der autograph erhaltenen ersten drei Sätze von Sonate Nr. 13 mit den vorhandenen Abschriften dieses Werkes, die auf die Breitkopf-Serie

zurückgehen, gab allgemein einen interessanten Aufschluß über deren Quellenwert: der effektive Notentext dieser Abschriften ist weniger korrumpiert, als man annehmen könnte: wichtig ist, daß zahlreiche im Autograph enthaltene Ornamente sowie Ligaturbogen in diesen Abschriften fehlen. Bei einigen Werken ist im Laufe der Überlieferung die für die frühen Werke typische Baßfortschreitung in Oktaven durch die abkürzende Schreibweise der Kopisten (z. B. ) fehlerhaft wiedergegeben; die Oktaven sind daher oft nicht weitergeführt oder auch in eine falsche Lage versetzt.

Infolge des unsicheren Quellenbefundes schien es aus musikalischen Gründen notwendig, den Text der Frühwerke aus einer Kombination der Vorlagen herzustellen. Um die Gefahr einer subjektiven Lesartenauswahl zu vermeiden, aber auch, um dem Spieler die Möglichkeit zu geben, die Fassungen anderer Vorlagen gegenwärtig zu haben, wurden hier ausnahmsweise wichtige, nicht in den Haupttext übernommene Lesarten in Fußnoten wiedergegeben, selbst wenn sie dem Herausgeber suspekt schienen. Über die Priorität der Lesarten kann manchmal wirklich nicht entschieden werden. Die in den Fußnoten nicht namentlich genannten Vorlagen sowie die weiteren Abweichungen der Vorlagen sind im Revisionsbericht zu dieser Ausgabe erörtert.

Die in den Frühwerken übliche Einheitsschreibweise der Vorschläge mit Achtelnoten wurde vor gleichen oder kleineren Hauptnotenwerten nicht beibehalten, da heute die Notation  statt  oder  statt  auf den Spieler verwirrend wirkt.

Die Edition der Sonaten Nr. 17 und 18, die sich ja nur in der Sammelhandschrift aus Raigern erhalten haben, ergab besondere Schwierigkeiten. Der Text der fünf Sonaten in dieser Abschrift scheint von glaubwürdigen Quellen abzustammen, doch dürfte jene, welche der Raigernschen Handschrift unmittelbar vorgelegen hat, fehlerhaft gewesen sein. Außerdem deutet die für die ganze Handschrift typische hastige Schreibweise darauf, daß ein Teil der Irrtümer nicht auf Kosten fehlerhafter Überlieferung, sondern zu Lasten dieses lokalen Schreibers geht (vgl. auch die Bildbeilage): die Notenköpfe sind ungenau placierte; Akkorde durch Bezifferung abgekürzt; wiederholte, aber nicht immer ganz identische Phrasen sind in $\sharp$ $\sharp$ gesetzt, wodurch fehlerhafte Anschlüsse entstehen; Verzierungen, mit einem „Einheits“-Zeichen notiert, sind oft am falschen Platz und stehen auch anstelle von Vorschlagsnoten, selbst von Triolenbezeichnungen; die Ligaturbogen fehlen fast zur Gänze, auch Noten sind ausgelassen usw. Besonders fallen rhythmische Irrtümer auf, die zum Teil auf nicht korrekte Balkenziehung zurückzuführen sind; in unserem Text sind daher vom Herausgeber empfohlene, rhythmische Werte betreffende Änderungen über dem System in Klammern hinzugefügt. Möglicherweise fehlt ein dritter Satz von Sonate Nr. 18. (In dieser Handschrift ist bei Sonate Nr. 15 das Trio ausgelassen, bei Sonate Nr. 11 scheinen der zweite und dritte Satz in umgekehrter Reihenfolge auf.) Es ist zu bedauern, daß gerade die Sonaten Nr. 17 und 18, die wahrscheinlich der noch so wenig erhellten Übergangsperiode in Haydns Klaviersonaten entstammen, nur in derart korrumpierter Form erhalten sind.

Die Sonaten Nr. 20, 29—32, die sämtlich aus den späten 1760er Jahren stammen dürften, erschienen spätestens 1788 zusammen mit der Sonate Hob. XVI/Nr. 17. Diese sechs Werke wurden in zwei Folgen mit je drei Sonaten von Artaria & Comp. in Wien als op. 53 und 54 und wohl ziemlich gleichzeitig von Longman & Broderip in London als op. 53 veröffentlicht. In den Drucken erscheinen die Werke in der Reihenfolge Hob. XVI/Nr. 17, sowie Nr. 30, 20, 32, 29 und 31 in der Numerierung unserer Ausgabe. Hob. XVI/Nr. 17 ist als Werk von Johann Gottfried Schwanenberg (Schwanenberger? 1737 oder 1740—1804) überliefert und scheidet auch aus stilkritischen Gründen aus der Liste der echten Haydn-Werke aus. Von den fünf echten Werken sind zwei in vollständigem Autograph erhalten (Nr. 29, 1766, und Nr. 30, 1767). Von der Sonate Nr. 20 — in unserer chronologischen Liste wahrscheinlich zu früh eingereiht — ist nur ein Autograph-Fragment vorhanden, das mit Takt 40 des zweiten Satzes beginnt. Von diesen drei Werken, wie auch von den zwei übrigen Sonaten, Nr. 31 und 32, haben sich Abschriften erhalten. Diese Abschriften gehören zu den wichtigsten neuen Quellenfunden innerhalb dieser Werkgruppe.

Bei den autograph überlieferten Sonaten konnte bereits Karl Päsler feststellen, daß die im Druck wiedergegebene Fassung, vor allem die der Sonate Nr. 30, von der des Autographs wiederholt abweicht. Hierbei ist offengeblieben, ob die Überarbeitung der etwa zwanzig Jahre vor der Veröffentlichung entstandenen Werke auf Haydn selbst zurückging, obwohl Gründe musikalischer Art dagegen sprachen. Die Päsler nicht bekannten, mehrfach vorhandenen Abschriften, die bei den autograph erhaltenen Werken die Fassung des Autographs und nicht die der Drucke wiedergeben, konnten zur Klärung dieser Frage beitragen, sie jedoch nicht zur Gänze beantworten.

Auch bei den Sonaten Nr. 31 und 32 sowie bei den nicht autograph erhaltenen Teilen von Nr. 20 (besonders erster Satz) weicht die gedruckte Fassung von der handschriftlichen Überlieferung ab, so daß also für alle fünf Werke zwei mehr oder minder voneinander abweichende Fassungen vorliegen. Die Abschriften befinden sich in verschiedenen Archiven und Bibliotheken und sind zum Teil datiert (frühestes Datum 1781). Das Schloßarchiv von Kremsier besitzt jedoch die komplette „Serie“ inklusive Hob. XVI/Nr. 17. Alle sechs Werke sind von dem oben erwähnten Wiener Berufskopisten (vgl. Sonate Nr. 19) geschrieben, dessen Vorlagen auch hier denen der gedruckten Fassungen nahezustehen scheinen. Merkwürdigerweise ist der Name Haydns in sämtlichen sechs Abschriften unkenntlich gemacht. Auch bei dem unechten Werk Hob. XVI/Nr. 17 konnten Abweichungen zwischen Abschrift und gedruckter Fassung festgestellt werden, die darauf weisen, daß auch hier ein Bearbeiter am Werke gewesen ist. Diese Tatsache allein muß bereits die Authentizität der gedruckten Fassung von den Sonaten Nr. 20, 29—32 ausschließen, da Haydn wohl kaum ein Werk eines anderen Komponisten geändert und unter seinem Namen zusammen mit eigenen Werken einem Verleger überlassen hätte.

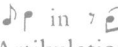
Warum gerade diese fünf echten Werke mit dem unechten Werk zusammengekoppelt sind, kann nur vermutet werden. Um die fünf Sonaten zu einer Serie von sechs zu vervollständigen, dürfte ein Wiener Kopist versehentlich oder wissentlich die nicht von Haydn stammende Sonate hinzugefügt haben. Von wem die gedruckten Fassungen stammen, kann nicht festgestellt werden. Übrigens wurden in Wien Werke des Braunschweiger Hofkapellmeisters Schwanenberg in Abschrift vertrieben, was aus einer Anzeige des Wiener Kopisten und nachmaligen Verlegers Johann Traeg in der „Wiener Zeitung“ vom 21. Dezember 1782 hervorgeht. Für einen möglichen Zusammenhang des geschäftigen Traeg mit den Vorlagen der Drucke fehlt bisher jeglicher dokumentarischer Anhaltspunkt.

Die Artaria-Ausgabe ist im „Frankfurter Staats-Ristretto“ am 2. Mai 1788 angezeigt, hingegen enthält die „Wiener Zeitung“, in der Artaria gewöhnlich seine neuen Musikalien angekündigt hat, keine Anzeige. Dies könnte darauf hinweisen, daß der Verleger unrechtmäßig, das heißt ohne Wissen Haydns in den Besitz der Sonaten gekommen war. Longman & Broderip ließen die erste Folge am 23. April 1788 und die zweite Folge am 20. Mai 1788 in Stationers Hall eintragen. Der Vermerk in der englischen Ausgabe „Engraved from the Authors original Manuscript“ sollte wohl beim Publikum den Eindruck erwecken, daß der Verleger die alleinigen Verlagsrechte habe. Die Priorität ist bei diesen Ausgaben von wenig Belang, doch scheint Artarias Ausgabe etwas früher herausgekommen zu sein. Beide Ausgaben weichen in einigen textlichen Belangen, die sich nicht durch Irrtum des Stechers oder willkürliche Änderungen erklären lassen, voneinander ab. Innerhalb der Abschriften scheinen einige Divergenzen auf, die nicht unbedingt auf eine fehlerhafte Überlieferung zurückgehen müssen. Diese Divergenzen sind zu komplex, um hier erörtert werden zu können und müssen dem Revisionsbericht vorbehalten bleiben. Erwähnt sei, daß in Sonate Nr. 30 die Tempo-bezeichnung der beiden Ausgaben „Adagio ma non troppo“ statt „Andante“ auch durch Abschriften belegt ist, was vielleicht auf eine authentische Mittelquelle deuten könnte. Auch wenige andere von den Autographen abweichende Lesarten, die übereinstimmend in Abschriften und Drucken aufscheinen, lassen die Möglichkeit einer solchen Mittelquelle offen.

Das Autograph von Sonate Nr. 30, das überhaupt keine Korrekturen aufweist, hat den Charakter einer Reinschrift, während bei Sonate Nr. 29 die Lesbarkeit einiger Artikulations- und Verzierungszeichen selbst an Hand des im Britischen Museum befindlichen Originals Schwierigkeiten bot.

Die Sonate Nr. 33 ist die „SONATA VI“ der 1780 als op. 30 bei Artaria & Comp. in Wien erschienenen sechs Sonaten, die den Schwestern von Auenbrugger gewidmet sind (vgl. Band II, Sonaten Nr. 48—52 sowie das Vorwort zu diesem Band). Haydn schickte dem Verleger die Sonate am 31. Januar 1780 und bezeichnete sie in seinem Begleitbrief als die „längste und schwerste“ der sechs Sonaten. Von diesem Werk ist nur ein 1771 datiertes Autograph-Fragment erhalten. Haydn hat also, um die Serie zu komplettieren, auf ein früheres Werk zurückgegriffen, da alle anderen für eine Veröffentlichung

in Frage kommenden Sonaten anscheinend bereits in Abschriften vertrieben worden waren. Dieses vorhandene Autograph, das nicht mit der Stichvorlage für Artaria identisch sein kann, enthält vom ersten Satz nur den Beginn der ersten Niederschrift. Es besteht aus zwei separaten Doppelblättern. Die Exposition ist vollständig ausgeführt, anschließend daran sind die ersten neun Takte der Durchführung skizziert; die nächste Seite ist leer und auf der vierten Seite sind Skizzen für den Schluß des ersten Satzes. Das zweite Doppelblatt, dessen erste Seite leer ist, enthält auf den drei übrigen vollbeschriebenen Seiten das Finale bis inklusive Takt 130.

Wir wissen nicht, wann Haydn das Werk vollendet hat. Auch wissen wir nicht, ob Haydn die Änderungen, die sich bei Vergleich der erhaltenen Teile des Autographs mit der Artaria-Ausgabe herausstellen, erst anlässlich der Veröffentlichung der Sonate vorgenommen hat. Hierbei handelt es sich eher um Ausfeilen und Verdeutlichen (z. B. zu Beginn des ersten Satzes, Takt 1 und 5: Korrektur der Baßfigur  in ) sowie um Zusätze, die vor allem die Artikulation betreffen. Diese Zusätze und Änderungen aus der Artaria-Ausgabe sind in unseren Text übernommen. Wie auch bei den übrigen Sonaten von op. 30 ist Artarias Vorlage nicht mehr vorhanden.

Als Entstehungszeit der Sonaten Nr. 34 und 35 haben wir die frühen 1770er Jahre angenommen. Von der Sonate Nr. 34 sind Abschriften erhalten, die das Datum 1778 aufweisen. Dieses Datum bezieht sich auf die Kopiaturs dieser beinahe identischen Vorlagen, die aus der gleichen Kopistenwerkstatt zu stammen scheinen, und es kann daher nur als obere zeitliche Begrenzung angesehen werden. Beide Sonaten erschienen erstmalig in London in einer wohl nicht mit Wissen des Komponisten veranstalteten Ausgabe als „Sonata I“ (Nr. 35) und „Sonata II“ (Nr. 34) einer gemeinsam von Beardmore & Birchall begonnenen Serie, die als drittes Werk die Sonate Nr. 53 enthält (vgl. das Vorwort zu Band III). Die erste Sonate (Nr. 35) wurde noch unter dem Namen beider Verlagspartner am 26. Juli 1783, die zweite (Nr. 34) wahrscheinlich bereits nach Auflösung der Partnerschaft von Robert Birchall am 27. November des gleichen Jahres in Stationers Hall eingetragen. Die 1785 bei Le Duc (Paris) erschienene Ausgabe enthält außer den Sonaten Nr. 34 und 35 noch Hob. XVI/Nr. 15 (eine wahrscheinlich nicht auf Haydn zurückgehende Bearbeitung des Divertimento Hob. II/Nr. 11 für Klavier).

Der sicherlich nur allmählich erfolgte Übergang vom Cembalostil zum dynamisch differenzierten Stil des Fortepiano dürfte erklären, daß Werke mit festgelegter Dynamik neben Werken ohne dynamische Zeichen stehen. Wie schon im allgemeinen Vorwort erwähnt, ist die Bezeichnung „per il Clavicembalo“, die selbst noch in späteren Werken erscheint, eher als Sammelbegriff für ein Tasteninstrument zu verstehen. Cembalo-Charakter scheinen nur die meisten vor 1766 entstandenen Werke zu haben, während die späteren in zunehmendem Maße die Grenzen dieses Instruments überschreiten. Das neue Instrument, das Fortepiano, dürfte sich nur allmählich bei den Musikliebhabern durchgesetzt haben. Selbst Marianne von Genzinger, für die Haydn die Sonate Nr. 59

geschrieben hatte, besaß 1790 noch kein Fortepiano, sondern nur ein Cembalo.

Das durch das Autograph-Fragment beglaubigte piano im zweiten Satz von Sonate Nr. 20 läßt vermuten, daß auch die dynamischen Zeichen im ersten Satz authentisch sind. Besonders differenziert sind die Takte 16/17 (und 91/92): das piano ist nicht als subito piano, sondern im Sinne fließender Dynamik als Endpunkt eines decrescendo zu verstehen, das vorangegangene forte aber wiederum als sforzato, welches die letzte Wiederkehr der dreimal absteigenden Phrase markiert (Takt 13/16 bzw. Takt 88/91).

Über die Praxis, außer dem ersten auch den zweiten Teil eines Satzes zu wiederholen, ist uns nichts bekannt. Probleme ergeben sich bei jenen Sätzen, die ausgezierte Fermaten oder Schluß-Vorhaltsauflösungen haben. Wohl in den seltensten Fällen wird heute der Spieler den zweiten Teil, vor allem in einem langsamen Satz, wiederholen. Gelangt der zweite Teil jedoch zur Wiederholung, so ist die Auszierung selbstverständlich zu variieren, d. h. in der Regel reicher als beim ersten Male zu gestalten. Die von uns in den Sonaten Nr. 30 und 31 vorgeschlagenen Auszierungen würden also eher für das „prima volta“ gelten; bei Wiederholung kann und soll sie der Spieler erweitern (vgl. dazu beide Auszierungsvorschläge im dritten Satz der Sonate Nr. 13). Er möge überhaupt mit Phantasie nach eigenem Geschmack verfahren, sobald er eingesehen hat, daß eine Auszierungsfermate tatsächlich ausgeziert werden muß. Bei den hauptsächlich im ungeraden Takt vorkommenden Schluß-Vorhaltsauflösungen wäre die Vorhaltsauflösung auf der dritten Takteinheit erst dem „seconda volta“ vorbehalten. In den Sonaten Nr. 29 und 31 ist im zweiten Satz der Schlußtakt bereits in dieser „seconda volta“-Ausführung notiert und sollte im Falle einer Wiederholung beim „prima volta“ wie der Schluß des ersten Teiles ausgeführt werden. Im zweiten Satz der Sonate Nr. 20 ist diese Schlußdehnung sogar noch verlängert (vgl. Takt 45 mit Takt 109/110). Um diese Schlußwirkung auf gutem Taktteil zu stärken, können auch die besonders für frühe Werke typischen Schlußformeln im Baß bei letzter Wiederkehr abgewandelt werden:

z. B.



Hierbei müssen natürlich die vorangehende Stimmführung, die Lage sowie die Oberstimmen berücksichtigt werden. Eine veränderte Schlußformel ist in einigen Werken ausgeschrieben (vgl. z. B. Sonate Nr. 2, dritter Satz; Sonate Nr. 3, erster Satz, Sonate Nr. 6, Finale oder auch Sonate Nr. 20, erster Satz).

Das Autograph von Sonate Nr. 13 läßt darauf schließen, daß auch die anderen Frühwerke weitaus reicher verziert waren, als es aus den überlieferten Vorlagen ersichtlich ist. (In den späteren Werken hingegen sind Verzierungen in zunehmendem Maße nicht mehr abgekürzt,

sondern als unveränderlicher Bestandteil des musikalischen Satzes auskomponiert.) Der Herausgeber hat daher an einigen notwendig scheinenden Stellen Verzierungen in Klammern hinzugefügt. Selbstverständlich kann der Spieler darüber hinaus nach eigenem Ermessen die ornamentale Komponente noch bereichern, u. a. auch damit, daß er bei Wiederholungen Ornamente variiert. Schließlich ist die Ornamentik auch von der Art des Instrumentes abhängig. Besonders der Triller mit seiner durch den wiederholten Wechsel von oberer Nebennote und Hauptnote kaum bemerkten Vorhaltswirkung belebt den Klangcharakter des Cembalos. Das Spiel auf diesem Instrument benötigt weitaus reichere Ornamentik als das auf dem Hammerklavier oder Clavichord. Bei Ausführung auf dem Hammerklavier wird an geeigneten Stellen anstatt des Trillers öfter ein Pralltriller oder auch ein Doppelschlag zu spielen sein. Einige der vom Herausgeber in Klammern hinzugefügten Ligaturbogen gelten ebenfalls nur für das Hammerklavier. Auf diesem ist das erneute Anschlagen einer liegenden Stimme infolge seines länger anhaltenden Klanges nicht notwendig. Diese im musikalischen Satz enthaltenen Bindungen, vorzüglich bei Baßstimmen, aber auch bei Ober- und Mittelstimmen, sind natürlich auch bei Ausführung auf dem Cembalo latent vorhanden. Denn, wie es so wundervoll bei Philipp Emanuel Bach heißt, „es kommen überhaupt bey der Musick viele Dinge vor, welche man sich einbilden muß, ohne daß man sie würcklich höret“.

VORLAGEN

Zur Herstellung des Textes wurden folgende Vorlagen verwendet: Sonaten Nr. 1—19: zeitgenössische Abschriften; Sonate Nr. 28: das Autograph-Fragment; Sonaten Nr. 20, 29—32: die Autographie — soweit vorhanden — und zeitgenössische Abschriften (ferner die Ausgaben bei Artaria & Comp. und bei Longman & Broderip); Sonate Nr. 33: das Autograph-Fragment sowie die Erstausgabe bei Artaria & Comp.; Sonaten Nr. 34 und 35: zeitgenössische Abschriften sowie die Erstausgabe bei Beardmore & Birchall beziehungsweise die Ausgabe bei Robert Birchall. Einige Lesarten der nicht mehr vorhandenen Abschriften aus dem Besitz des ehemaligen Schloßarchivs von Altjeßnitz und der Sächsischen Landesbibliothek Dresden konnten mittels des Revisionsberichtes von Karl Päsler in der Breitkopf & Härtel-Gesamtausgabe festgestellt werden.

Folgenden Sammlungen, Bibliotheken und Persönlichkeiten möchte ich für die liebenswürdige Erlaubnis, das von ihnen verwahrte Quellenmaterial benutzen zu dürfen, herzlich danken: der Sammlung Dr. Arthur Wilhelm, Bottmingen bei Basel; Dr. Anthony van Hoboken, Ascona; der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak); den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Dr. Hedwig Mittringer); dem Niederösterreichischen Landesarchiv, Wien (Hofrat Dr. Rudolf Broinger und Hofrat Dr. Gustav Herrmann); Seiner Gnaden dem Hochwürdigsten Herrn Prälaten Wilhelm Zedinek O.S.B., Abt des Benediktinerstiftes Göttweig, Niederösterreich; dem Benediktinerstift Melk, Niederösterreich

(Prof. Adolf Trittinger); dem Augustiner Chorherrenstift St. Florian, Oberösterreich (Stiftsorganist Johann Krichbaum, Augustiner Chorherr); der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums, Brünn (Dr. Theodora Straková und Dr. Jiří Sehnal); dem Musikarchiv Schloß Kremsier (Kroměříž, Archivar Jiří Šafařík); der Musikabteilung des Nationalmuseums Prag (Dr. Jaroslav Vanický); der Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Depot der Staatsbibliothek, Tübingen (Dr. Wilhelm Virneisel und Dr. Hans Hornung); der Staatsbibliothek der Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin (Bibliothekar Heinz Ramge); der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, DDR (Dr. Karl-Heinz Köhler); der Musikabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek, München (Dr. Robert Münster); der Landesbibliothek Gotha, Schloß Friedenstein (Dr. Walde-mar Füllner); der Mecklenburgischen Landesbibliothek, Schwerin (Dr. Rolf Dempe); der Musikbibliothek der Stadt Leipzig (Frau Bibliothekar Herta Schetelich); dem British Museum, London, Department of Manuscripts (Miss Pamela Willetts, Assistant Keeper); dem Royal College of Music, London (Mr. Oliver Davies); der Bibliothèque Nationale, Paris (Dr. François Lesure); dem Conservatorio di Musica „Benedetto Marcello“, Venedig (Dr. Mario Messinis); Dr. Alan Tyson, London.

Die Reproduktionen erfolgen mit der freundlichen Erlaubnis der Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Depot der Staatsbibliothek, Tübingen (Sonate Nr. 28); der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, DDR (Haydns eigenhändiges Werkverzeichnis); dem Niederösterreichischen Landesarchiv, Wien (Sonate Nr. 13); der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums, Brünn (Sonate Nr. 18).

Außer dem Herausgeber haben Karl Heinz Füssl und Hermann Nordberg Korrektur gelesen. Die englische Übersetzung des Vorwortes zu diesem Band besorgte Eugene Hartzell. Meinem Mitarbeiter Karl Heinz Füssl, mit dem ich die textlichen Probleme diskutieren konnte, danke ich herzlichst für seine freundschaftliche Hilfe.

Der besondere Dank des Verlages gilt dem österreichischen Bundesministerium für Unterricht, dessen großzügige Subvention die Herausgabe von Haydns Sonaten unterstützte.

Wien, 1966

Christa Landon

NOTIZ ZUR DRITTEN AUFLAGE

Zur Frage der Echtheit der Sonate Nr. 18, welche bisher einzig und allein, zusammen mit Sonate Nr. 17, in der Sammelhandschrift einiger Haydnscher Frühsonaten aus dem ehemaligen mährischen Benediktinerstift Rajhrad (Raigern) überliefert war, konnte Carsten E. Hatting, Kopenhagen, einen wichtigen Beitrag liefern, der jedoch erst in der vierten Auflage zur Gänze berücksichtigt werden kann, nachdem Hatting seinen Fund in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ veröffentlicht haben wird.

In einigen editorischen Belangen konnte jedoch der Notentext der Sonate Nr. 18 bereits für die dritte Auflage geändert werden.

Wien, 1972

C. I.

PREFACE

"I acknowledge with pleasure the desire of many music lovers to own a complete edition of my piano compositions, which is, I feel, a flattering indication of their approval, and I shall see to it that in this collection no work which wrongly bears my name will be included." So begins the foreword, drafted by Gottfried Christoph Härtel and signed by Haydn on December 20th, 1799, which appeared in *Cahier I* of the so-called *Oeuvres complètes* of Haydn, issued by Breitkopf & Härtel between 1800 and 1806. This first collected edition of Haydn's piano works, in twelve volumes, included not only compositions for piano solo but also piano trios, vocal works for one and more parts with piano accompaniment, and duos for piano and violin. Four of these duos were, in fact, contemporary arrangements of piano sonatas. Apart from such works, thirty-four piano sonatas were included in the *Oeuvres complètes*, and all subsequent "complete" editions of Haydn's piano sonatas consisted of these works. Five further works were added by Hugo Riemann in his edition of Haydn's piano works published by Augener (London) in 1895. Finally, the collected edition of Haydn's sonatas which was published by Breitkopf & Härtel and excellently edited by Karl Päsler (three volumes, from 1918) contained no less than fifty-two sonatas.

The discrepancies between these numbers must be explained. Haydn had requested a thematic catalogue from his Leipzig publishers and from this he removed not only spurious works but also, as the foreword goes on to say, "those works of my early youth, which are not worth preserving". In other words, Haydn was concerned not only with expunging spurious works but also with limiting the edition to his more mature compositions. Though we can understand the composer's attitude, our own point of view is bound to be different. Only an edition which contains, so far as is possible, all the works of a composer in chronological order can form the basis for studying that composer's development, as well as illuminating his relationship to his contemporary musical world. To this one must add that the early works of a master often contain moments of such beauty that they should be kept alive by performance and not be allowed to fall into oblivion.

The actual text of the *Oeuvres complètes* can hardly be regarded as "the master's last will and testament". The ageing Haydn, at this time preoccupied with other work, had little or nothing to do with the revision.

Breitkopf & Härtel carried out this revision simply by taking the sources at their disposal and bringing them into line with the musical taste at the turn of the century. The editor was probably August Eberhart Müller, who in 1800 became assistant of the *Thomas-kantor* Johann Adam Hiller and then himself became Cantor of St. Thomas in Leipzig in 1804. Although Müller revised the sonatas with relative care, he did not hesitate to make his own changes and additions, and in this "revised" form the sonatas have survived through most editions until the present day. Päsler rendered a great service in preparing the first critical and complete edition, for he attempted to give us as authentic a text as possible, based upon the available autographs, contemporary manuscript copies, and the first and early editions (these latter sometimes of doubtful textual validity). Päsler's edition has unfortunately long been out of print and the recent reprint by Lea Pocket Scores, besides omitting Päsler's long foreword to the first volume and his notes to all three volumes, is in miniature score format and therefore unsuitable for practical use.

It is not only for these reasons, however, that a new edition is needed. As a result of Jens Peter Larsen's new direction in Haydn research, a new standard in the critical evaluation of sources has been introduced which provides the basis for authenticity, chronology, and establishment of the text. Although the editing of the sonatas may not require changes as extensive as those in the symphonies, the appearance of then unknown autographs and contemporary manuscript copies also plays a part in making a new edition desirable. The new sources — that is, those not used by Päsler — were found largely in Austrian and Moravian libraries and archives. Of all the sources used by Päsler, only some for early sonatas which were in the German castles of Altjeßnitz and Gotha* were destroyed in the last war. These would seem to have derived from the copies advertised by Breitkopf in 1766 and 1767. On the whole it might be said that Päsler tended to attach too much importance to printed editions and manuscript copies based on these editions. Even when good sources were at hand he gave too much emphasis in his critical notes, and to some extent in the musical text itself, to readings from such editions. Though the variants were distinguished in his edition by smaller print and other means, this not only cluttered the page but also left the danger

* Recently the Gotha copies have reappeared.

that the player would unconsciously be influenced by them. This is perhaps the place to stress that when in Haydn research the autograph is not available, one must, with very few exceptions, give preference to a copy independent of printed editions and closer in time and place to Haydn himself. The prints were all too often issued without the composer's knowledge, based on inferior sources or even containing specious alterations introduced by the publisher.

AUTHENTICITY AND CHRONOLOGY

In addition to the fifty-two sonatas that Päsler included in his edition, he also recorded eight sonatas thought lost and the themes of which were entered by Haydn himself in the catalogue he kept of his own works, the so-called *Entwurf-Katalog* (published in facsimile by Jens Peter Larsen). Päsler included these eight works in his foreword but did not insert them into his chronological list of the fifty-two. This chronological arrangement of the Breitkopf & Härtel Haydn edition was subsequently taken over by Anthony van Hoboken in his Haydn Catalogue (Mainz, 1957), so that the Hoboken numbers (added for convenience in our present edition) are in every case identical with those of Päsler.

Of the sixty sonatas (the fifty-two plus the lost eight), three cannot be retained: Hob. XVI/No. 15, which is a dubious arrangement for piano of the Divertimento in C (Hob. II/No. 11); Hob. XVI/No. 16, whose authenticity is extremely doubtful; and Hob. XVI/No. 17, which was probably written by J. G. Schwanenberg.

Of the remaining works, apart from the eight "lost" sonatas listed by Päsler, the following may be considered as indubitably genuine on the basis of an extant autograph, an entry or reference in the *Entwurf-Katalog* or the existence of an authentic printed edition: No. 9 (Hob. XVI/No. 4), No. 13 (6), No. 14 (3), No. 16 (14), No. 20 (18), No. 29 (45), No. 30 (19), No. 31 (46), No. 33 (20), Nos. 36—41 (21—26), Nos. 42—47 (27—32), Nos. 48—52 (35—39), Nos. 54—56 (40—42), Nos. 58—59 (48—49), No. 62 (52), and Nos. 60—61 (50—51). The reference in Haydn's London catalogue of works included in the fourth London notebook is probably, if not explicitly, to the last three works. On the basis of the sources and on stylistic grounds the following sonatas may also be considered genuine — although in the case of the early works, leaving aside the inferior sources for some sonatas, the determination of authenticity on grounds of style is severely handicapped by our comparative ignorance of the music of the period: No. 1 (Hob. XVI/No. 8), No. 2 (7), No. 3 (9), No. 6 (10), No. 8 (5), No. 10 (1), No. 11 (2), No. 12 (12), No. 15 (13), No. 32 (44), No. 34 (33), No. 35 (43), No. 53 (34), Nos. 19 and 57 (see Hob. XVI/No. 47).

In addition to the sonatas published by Päsler, from which we have excluded the three sonatas mentioned above, the present three-volume edition offers the following works:

(a) The fragment of a sonata in Haydn's autograph, sold at auction from a private collection by the Marburg

firm of J. A. Stargardt in 1961. This fragment, one of the eight sonatas previously thought to be lost, at one time belonged to the Viennese collector Wilhelm Kux and is included in our list as No. 28 in D major. Hoboken mistakenly listed it under *Mehrstimmige Divertimenti mit Klavier* (XIV/No. 5). Through the fortunate reappearance of this work it now seems possible that one or more of the remaining "lost" sonatas may someday come to light. We have therefore included all eight works in our new thematic list. (Their numbering follows the order in the *Entwurf-Katalog*. Since Haydn entered these and other works, presumably *en bloc*, in his catalogue about 1767/68, and since some of the others were written before or during this time, the numbering of the eight works is not necessarily chronological.)

(b) A version in E of the three-movement Sonata No. 57 in F (Hob. XVI/No. 47) issued by Artaria in 1788. Jens Peter Larsen found this version, No. 19 in our list, in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, where it is in a manuscript containing other Haydn piano works as well. This version is also in three movements but does not contain the rather curious opening movement of the printed version (a movement which is, stylistically, strikingly at odds with the rest of the work). The version in E begins with the "Larghetto" (here marked "Adagio", and in E minor) and continues with the "Allegro" (here in E major). The final movement is a hitherto unknown "Tempo di Menuet" (E major). It appears that we are dealing with a work which was composed in the 1760s and which was altered later by Haydn for Artaria, or by Artaria himself. Even the two transposed movements show considerable textual divergencies. The printed version is no doubt a potpourri, utilizing a single piano piece in F as an opening movement.

(c) Two sonatas in E flat major (Nos. 17 and 18), mentioned for the first time by Georg Feder, which are part of a manuscript of early Haydn sonatas copied in the former Benedictine Monastery of Rajhrad (Raigern) in Moravia.*

(d) Finally, it seems justifiable to include two additional works among the piano sonatas: a work marked "Divertimento" (our No. 4, Hob. XVI/G 1) and the "Variazioni" (No. 7), included as D 1 among the *Klavierstücke* (Hob. XVII), which, because of its three movements, seems closer to the sonata than to the *Klavierstücke*. The movement that appears as the first movement of Sonata No. 5 (Hob. XVI/No. 11) in our edition also appears as the Finale of Sonata No. 4 (Hob. XVI/G 1), where it seems to be more appropriate. Therefore we must consider Sonata No. 5, which was also included by Päsler, to be merely a combination of three unrelated movements.

Incidentally it is hardly likely that all Haydn's early piano — or rather "keyboard" — compositions have come down to us. They were intended for his pupils rather than for the general public, and those remaining have survived by happy accident.

A chronological order for Haydn's piano sonatas,

* First edition also by Georg Feder, G. Henle Verlag.