

Haydn

The Complete Piano Sonatas, Vol. 2

Joseph Haydn

海顿

钢琴奏鸣曲全集

第三卷

Chr. Landon / Jonas

Wiener Urtext Edition

Schott / Universal Edition

上海教育出版社

Wiener Urtext Edition

UT 50028

Joseph Haydn

Sämtliche Klaviersonaten

The Complete Piano Sonatas

Band 2 / Volume 2

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

© 1964 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-50057-027-1



Sonaten Nr. 36 (Schluß) und 37 (Anfang)
aus dem nicht vollständig erhaltenen Auto-
graph der Sonaten Nr. 36—41 / Sonatas
Nos. 36 (conclusion) and 37 (beginning)
from the incomplete autograph of Sonatas
Nos. 36—41



Erstausgabe der Sonaten Nr. 48—52 bei
Artaria & Comp., Wien: aus Sonate Nr. 49.
First edition of Sonatas Nos. 48—52,
published by Artaria & Comp., Vienna:
Sonata No. 49



Eine Seite (Sonate Nr. 42) aus den Ab-
schriften der Sonaten Nr. 42—47, von
einem Wiener Kopisten geschrieben und seit
1776 in Umlauf / A page of the MS. copies
of Sonatas Nos. 42—47 made by a Viennese
copyist and distributed in 1776 (Sonata
No. 42)

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 F-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 Kielflügel, 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 reicheren Maß 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 *tr*, *tr*, *tr*. Der Triller ist teils ohne, teils mit Nachschlag auszuführen, wobei der letztere in der Figur *tr* (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: *tr*, *tr*, *tr*. 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 *+* (= *tr*?), 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. *tr* im weiteren Verlauf des Satzes durch *tr* abgekürzt ist. Eine Regel kann hieraus nicht abgeleitet werden — doch scheint Haydn das Zeichen *~* bei der Figur *tr*, hingegen das Zeichen *+* bei der Figur *tr*, 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. Ergänzte 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. $\sharp$ statt $\natural$

DOKUMENTE ZUM ZWEITEN BAND

Von den im vorliegenden Band enthaltenen Sonaten sind die ersten sechs („Sei Sonate per Cembalo“) 1773 entstanden und 1774 in einer Typendruck-Ausgabe des Wiener Buchhändlers und -druckers Joseph Kurzböck mit einer Widmung an den Fürsten Nikolaus Esterházy erschienen. Das Autograph der ersten und dritten Sonate (Nr. 36 und Nr. 38 unserer Ausgabe) ist nicht mehr vollständig erhalten, von Nr. 39 und 40 ist das Autograph verloren. Abgesehen von leicht feststellbaren Irrtümern beim Lesen des Autographs sowie der durch den Typendruck bedingten mechanischen Bogensetzung erwies sich die Kurzböcksche Ausgabe, die die autographe „stimmige“ Notierung wie auch den Sopranschlüssel beibehält, bei Vergleich mit den autograph überlieferten Sonaten dieser Serie als überaus zuverlässig. Es ist dies die erste Originalausgabe Haydnscher Klaviersonaten — überhaupt die erste von Haydn selbst veranlaßte Ausgabe —, die von Kurzböck wie auch vom Komponisten mit größter Sorgfalt veranstaltet wurde. Bald nach Erscheinen der Kurzböck-Ausgabe brachte Johann Julius Hummel (Berlin—Amsterdam) als op. 13 einen sicherlich nicht von Haydn autorisierten Nachdruck (der Sopranschlüssel ist hier durch den Violinschlüssel ersetzt) heraus, dessen fehlerhafte Lesarten und Änderungen von den späteren Ausgaben (inkl. „Oeuvres complètes“) übernommen wurden.

Bei den nächsten sechs Sonaten (Nr. 42—47) kann es sich nur um die ohne Themen im Entwurf-Katalog eingetragenen „6 Sonaten von Anno 776 [1776]“ handeln, da sämtliche sechs Werke in Abschriften, die das gleiche Datum (1776) aufweisen, von der Hand ein und desselben Schreibers erhalten sind. Die Jahreszahl scheint sich auf die Fertigstellung der Serie zu beziehen; von der F-Dur-Sonate Nr. 44 ist ein autographes Bruchstück vorhanden, datiert 1774, das nach der Exposition des ersten Satzes abbricht. Dieses Autograph enthält noch nicht die durch Abschriften belegten dynamischen Zeichen — es ist dies jedoch die einzige der sechs Sonaten, die Dynamik aufweist — und scheint der Beginn einer ersten Niederschrift des Werkes zu sein, dessen spätere autographe Fassung verloren gegangen ist. Die erste Druckausgabe der sechs Sonaten erschien 1778 als op. 14 bei Hummel, gleichfalls wohl ohne Wissen des Komponisten.

Die letzten fünf Sonaten dieses Bandes, Nr. 48—52, erschienen 1780 zusammen mit der 1771 begonnenen c-moll-Sonate Nr. 33 als op. 30 bei Artaria & Comp. in Wien, mit einer Widmung an die Schwestern von Auenbrugger. Dies ist die erste der Ausgaben, die Haydn mit seinem nunmehrigen Hauptverleger Artaria veranstaltete. Aus Haydns Korrespondenz mit Artaria geht hervor, daß die sechste Sonate dieser Ausgabe (Nr. 33) am 31. Januar 1780 und die „5. als letzte Sonate“ (Nr. 52) am 8. Februar 1780 aus Eszterház an Artaria abging, die übrigen sind daher vor diesem Zeitpunkt entstanden und dürften in die späten siebziger Jahre einzureihen sein. Am 25. Februar 1780 schickte Haydn die Korrekturen aller sechs Sonaten an den Verleger zurück, der die Ausgabe bereits am 12. April in der „Wiener Zeitung“ ankündigte. Die Autographe der fünf

in diesem Bande enthaltenen Sonaten sind verloren. Sämtliche überlieferte Abschriften gehen auf den Druck zurück — selbst wenn sie, wie vermutlich das Autograph, im Sopranschlüssel notiert sind, d. h. also den Violinschlüssel der Artaria-Ausgabe wieder zurücktransponieren. Da die Artaria-Ausgabe zahlreiche Irrtümer aufweist — sie eliminiert auch zum überwiegenden Teil die stimmige Notierung des Autographs — sei es dahingestellt, wie ausführlich Haydn die Korrekturen gelesen hat. Auch dürfte Artaria die von Haydn vermerkten Korrekturen, auf die sein Brief vom 25. Februar ausdrücklich aufmerksam macht, nicht sorgfältig genug durchgeführt haben. Fehler bei der Übertragung vom Sopranschlüssel in den Violinschlüssel weisen darauf hin, daß die Transposition dem Verleger überlassen worden war. Alles in allem bedeutet das Fehlen der Autographe zweifellos auch hier einen großen Verlust für die Herstellung eines authentischen Textes.

Bereits am 9. September 1780 ist in den „Berliner Nachrichten“ eine Ausgabe von Hummel angezeigt, der die sechs Sonaten in geänderter Reihenfolge als op. 17 veröffentlichte. In diesem Druck sind zwar einige Irrtümer der Artaria-Ausgabe richtiggestellt, doch beweist ein Vergleich beider Drucke, daß Hummel die Artaria-Ausgabe als Vorlage verwendete, und Hummels op. 17 daher nicht, wie vermutet wurde, eine selbständige Ausgabe darstellt.

Die Themengleichheit zwischen dem zweiten Satz von Nr. 49 und dem ersten Satz von Nr. 52 veranlaßte Haydn, folgende Anzeige der Artaria-Ausgabe voranzustellen:

„Avertimento. Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell' istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene averlo fatto a bella posta, cambiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo.“

In dem entsprechenden Brief an Artaria (25. Februar 1780) schreibt Haydn:

„Unter anderen finde ich nothwendig um der *Critic* einiger Witzlinge auszuweichen auf der anderen seite des titul blats folgendes beyzudrucken.

Avvertissement. Es sind unter diesen 6 Sonaten zwey einzelne Stücke, in welchen sich etwelche Tacte einerley Idee zeigen: der Verfasser hat dieses um den Unterschied der Ausführung mit Vorbedacht gethan.

Dan ganz natürlich hätte ich stat diesen hundert andere Ideen nehmen können: damit aber dem ganzen Werke wegen einer vorbedachten kleinigkeit (welche die Herrn Criticker, und besonders meine feinde auf der üblen seite nehmen könnten) kein Tadl ausgesetzt werden kan, derohalben glaube ich dieses *avvertissement*, oder so etwas dergleichen beyzufügen, indem es sonst dem abgang hinderlich seyn könnte.“

VORLAGEN

Zur Herstellung des Textes wurden folgende Vorlagen verwendet: Sonaten Nr. 36—41: die Autographe — soweit vorhanden — sowie die Erstausgabe von Kurzböck. Die überlieferten Abschriften gehen auf die Erstausgabe zurück und können daher keinen selbständigen Quellenwert in Anspruch nehmen. Sonaten Nr. 42—47: zeitgenössische Abschriften, zumeist Wiener Provenienz,

sowie die bei Hummel erschienene Erstausgabe. Sonaten Nr. 48—52: die bei Artaria & Comp. erschienene Erstausgabe. Die überlieferten Abschriften gehen direkt oder indirekt auf die Artaria-Ausgabe zurück.

Folgenden Bibliotheken und Persönlichkeiten sei herzlich für die Benutzung der von ihnen verwahrten Quellen gedankt: der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak), den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (Dr. Hedwig Mittringer), der Musikhistorischen Abteilung des Mährischen Landesmuseums, Brünn (Dr. Theodora Straková und Jaroslav Pohanka), dem Musikarchiv Schloß Kremsier (Kroměříž, Archivar Jiří Šafařík), der Musikabteilung des Nationalmuseums Prag (Dr. Jaroslav Vanický), der Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, ehem. Preussische Staatsbibliothek, Berlin, zur Zeit Marburg/Lahn (Bibliothekar Heinz Ramge), der Bibliothèque du Conservatoire de Musique und der Bibliothèque Nationale, Paris (Dr. François Lesure), der Mecklenburgischen Landesbibliothek, Schwerin, dem Landeskonservatorium Graz (Bibliothekar Paul Prohaska), dem Benediktinerstift Melk, Niederösterreich (Prof. Adolf Trittinger), der Universitätsbibliothek Bonn, sowie dem Conservatorio di Musica „Benedetto Marcello“, Venedig (Dr. Mario Messinis). Mein besonderer Dank gilt dem österreichischen Bundesministerium für Unterricht, dessen großzügige Subvention die Herausgabe von Haydns Sonaten unterstützt.

Ich möchte beiden Herausgebern der Publikationsreihe „Wiener Urtext Ausgabe“, Karl Heinz Füssl und H. C. Robbins Landon, für die Ratschläge in bezug auf Probleme des Textes und der Chronologie herzlich danken. Oswald Jonas nahm lebenswürdigerweise Stellung zu fraglichen Stellen des Textes. Außer dem Herausgeber haben Hilde Steuermann, Joannes Martin Dürr, Karl Heinz Füssl und Hermann Nordberg Korrektur gelesen. Die Übersetzung des Vorworts ins Englische wurde von Philip und Dorothy Curzon besorgt.

Wien, 1963

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. L.

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.

especially his early works, can only be suggested, not definitively established. Too many factors, of importance not only for chronology but even for the works' authenticity, are problematical. We need to know much more about the Viennese copyists and "copy shops" of that time and we lack precise details about the exact period in which any given copyist worked. For instance, not one of the extant copies of Haydn's piano sonatas can be established as "authentic" — that is, as having been supervised by Haydn himself. Nor do we have a catalogue of pre-classical and classical keyboard music, such as Jan LaRue (New York) has already compiled for the eighteenth-century symphony; such a catalogue would be of vast importance for the origins and development of the sonata in the classical period. It is not enough merely to establish that the young Haydn was naturally first influenced by the contemporary Viennese musical world — by Wagenseil, for example — and later turned to C. P. E. Bach, who most profoundly influenced his musical thought. The situation is obviously much more complex and we are faced here with an area of research of which only the surface has been touched.

Haydn's development from the simple partitas of the 1750s to the mature works of his London period can be dependably traced only through the dated material at our disposal. The way leads through the *Sturm und Drang* period to the works of 1773 dedicated to Prince Esterházy (although these do not quite carry forward the stylistic line of the previous sonatas), the sonatas of "Anno 1776", the Artaria Sonatas, published in 1780, the Bossler Sonatas (1784), the two-movement Sonata in C for Breitkopf (1789), and the E flat Sonata for Marianne von Genzinger, written in 1789/90 and containing subtle Mozartian touches. We end with the last three sonatas, the first of which is close to Beethoven, while the first movement of the D major has an almost Schubertian melodic line. The chronological order of these last sonatas cannot be precisely determined. While we assume that all three were written during Haydn's second London sojourn (a first version of the second movement of Sonata No. 60 was printed by Artaria in Vienna in 1794), we know that the autograph of No. 62 is dated 1794.

The principal differences between our chronological list and that of the Breitkopf & Härtel collected edition are as follows: No. 29 (Hob. XVI/No. 45), which was issued in 1788 together with Nos. 31 and 32 (46, 44), was known to exist in autograph, dated 1766, after the Breitkopf & Härtel chronology had already been established. Nos. 31 (46) and 32 (44) must also be placed much earlier, for stylistic reasons and also because No. 31 (46) was entered in the *Entwurf-Katalog* about 1767/68, near No. 29 (45) and No. 30 (19, autograph 1767). The editor believes, moreover, that Sonatas Nos. 34 and 35 (33 and 43) probably date from the early 1770s, whereas No. 53 (34) seems to have been written after 1780. But in the early sonatas too our list differs from that of the collected edition. The establishment of an exact chronology here becomes especially difficult because while Haydn was striving to evolve new and more personal musical forms he apparently continued to compose *galant* pieces for the *dilettanti*.

In our edition each sonata has been given its known or presumed date of composition. Since the search for new sources may be expected to continue, it is entirely possible that the order of those works which cannot be exactly dated may be changed by the discovery of new sources or documents. The seven sonatas still lost could certainly help to fill the apparent lacunae in development and chronology. One or more of them might provide a link in the development up to the Sonata No. 29 (Hob. XVI/No. 45) of 1766, and another will perhaps continue the sudden outburst of *Sturm und Drang* whose culmination appears in the C minor Sonata No. 33 (Hob. XVI/No. 20).

The term "sonata" first appears — as far as we know from authentic sources — in this C minor Sonata (1771), while the earlier works are termed either "divertimento" (as in the *Entwurf-Katalog*) or "partita" (as in the autograph of Sonata No. 13, Hob. XVI/No. 6). The contemporary copies also continue to employ the title "divertimento" in works written after 1771. Since a strict separation of these various designations is not possible, we have given the principal title "sonata" to all these works.

CHOICE OF INSTRUMENT AND INTERPRETATION

It is not always possible to decide with certainty which of the sonatas was conceived for harpsichord and which for clavichord or already for the *Hammerklavier*. Of those works surviving in autograph, the holograph fragment of Sonata No. 20 (Hob. XVI/No. 18, written c. 1766?) contains a single dynamic marking, but a variety of dynamic markings is first revealed in Sonata No. 33 (Hob. XVI/No. 20), dated 1771, where we find *forte*, *piano*, *sforzato*, and *f-p* effects. A *crescendo*, which would point to the use of a *Hammerklavier*, appears first in the Artaria edition of this C minor Sonata, published in 1780, in a passage not preserved in the fragmentary autograph; the *crescendo* is possibly a later addition. The autograph fragment requires "Clavi Cembalo" — *i. e.* harpsichord — which description is in contradistinction to the dynamic markings and must be regarded as a *genre* description for keyboard instrument. In Sonatas Nos. 36—41, written in 1773, there are only two dynamic markings, one of which is merely an echo effect. The autograph and the authentic first edition continue to specify harpsichord. It is not until Sonata No. 44 (written between 1774 and 1776) that we again find dynamic markings. Certain reliable copies even indicate *crescendo*, but none of these is confirmed by the autograph fragment. The Artaria Sonatas of 1780, however, show many dynamic effects including *crescendo* and these works, Nos. 48—52 (and 33) of our edition, are marked on the title page of the authentic first edition "Per il Clavicembalo, o Forte Piano", a description which, incidentally, one finds on the title pages of very late works, obviously to increase their sales appeal. A *perdendosi* turns up in Sonata No. 53, probably written in the early 1780s.

The entire question of what instrument to use seems to the editor to be primarily of historical interest and one whose importance is generally exaggerated. The

essential musical substance of a masterpiece is quite independent of such considerations, which in themselves will always vary with changing taste and local acoustic conditions. When there is any doubt about which instrument is advisable for works not explicitly composed for the *Hammerklavier*, the editor would recommend performance on a fortepiano or clavichord (or, of course, a modern piano) rather than a harpsichord. It should be added that such dynamic markings as are preserved, which were conceived with the sound of the older instruments in mind, are not necessarily to be taken too literally. Eighteenth-century notation gave free rein to the performer's fantasy and imagination, and in many cases the dynamic changes are to be considered as gradual rather than sudden. Only much later did the composer indicate precisely the way in which a given piece was to be performed. Even tempo changes, for instance, need not always be executed too abruptly. The "adagio" in the first movement of Sonata No. 43, for example, may very well be introduced by a *ritardando*, whereas the re-introduction of the *tempo primo* must follow immediately. In Sonata No. 52, published by Artaria in 1780 and intended for wider distribution, we already find such a *ritardando* implicitly marked. It should be further remembered that Haydn's sporadic articulation signs should stimulate the imagination of the player even in the places not marked, so as to reveal the true underlying meaning of the music. One can learn a great deal about how Haydn rendered his musical text ever more precise by comparing the first version with the final version of the second movement of Sonata No. 60. (See Volume III and its appendix.)

The *sforzato* sign so frequently used by Haydn — and often falsified in print as an *f* or even *ff* — has a varied significance which may even include emphasizing the formal structure of a particular passage. The manifold possibilities for performing this sign comprise not only the execution of a sharp rhythmic accent — especially in fast movements — but also that of a highly expressive, hesitating, or even soft attack of the key. Not only in slow movements but even in fast movements as well, this sign may often indicate the application of *rubato*.

APPOGGIATURE AND ORNAMENTS

The Editor's Report published as a companion to this edition also deals with the vexing question of ornaments and grace notes. Even those works of which we have the autographs present problems, but these difficulties inevitably proliferate when our sources are only manuscript copies or printed editions. C. P. E. Bach's *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* can be of only limited help to us here, for Haydn modified and extended in his own way the precepts of his North German master in accordance with the South German and Austrian tradition, as exemplified by Leopold Mozart in his *Violinschule*. Concerning the execution of grace notes, the theoreticians recognized with few exceptions only the accented ones, whose character of suspension cannot be denied even in the quickest tempo. In his *Beitrag zur*

Ornamentik, published by Universal Edition, Heinrich Schenker says of the short grace note: "There is nothing that can be regarded as the ultimate upper limit of the short *appoggiatura* until one comes to the long *appoggiatura*, and so the broad realm of the former ends only where the latter begins." It is in the light of this quotation that our suggestions on the performance of grace notes must be regarded.

Haydn uses the following ornaments in his piano works: *tr*, *~*, *~*, *~*, *+*, and also *~* and *~*, as well as *~* and *~* or *~*. Some trills are to be played with, and some without, suffix; those with suffix are often written out in the figure *tr* and its modifications, and in *~* the suffix is included in the sign itself. Whether the trill begins with the note above or the main note must be determined by the flow of the music. In certain cases, the trill must be started with the note below, as in the signs *tr*, *tr* or *~*. The sign *~* (*Pralltriller* or short shake) often appears together with descending seconds and especially in connection with *appoggiature*, but also is found where a long trill may be assumed. In a letter to Artaria, Haydn specifically differentiates between *~* and *+* (= *~*?), calling the latter a "half-mordent". We have definite autograph evidence, however, that in parallel passages Haydn placed *+* instead of *~*, or vice versa. Passages containing proof of Haydn's intention for one possibility in executing this manifold ornament (*+*) are to be found in autographs or in other reliable sources, where, for instance, *tr* is later abbreviated as *tr*. It is hardly possible to create a rule from such evidence, but Haydn seems to have preferred *~* in connection with the figure *tr*, and *+* together with *tr*, on repeated notes or on notes entering without preceding notes. In those passages in the late works which still make use of a sign for diminution, the sign *+* is almost entirely replaced by *~*. The signs *~* and *+* are used almost interchangeably in the autographs, and the latter often seems to be a hasty abbreviation of the former. Haydn did in fact use the mordent in the usual sense, as can be seen at the beginning of the B minor Sonata, No. 47, where the ornament is at first written out in small notes and, in the course of the movement, abbreviated by a sign. Therefore we have another variant of this diverse sign.

To summarize, the sign *+* is in the majority of cases equal to a turn (*~*), which generally starts with the note above and consists of three notes. On the other hand, it can be a mordent (*~*), which in its usual execution consists of two notes — the main note and the note below. In the present edition we have attempted to differentiate between these signs, but we must point out again that *~* and *+* can barely be distinguished in the sources. Thus both executions may be equally justified. The *geschnellte Doppelschlag* *tr*, wherein the grace note is, as it were, incorporated into the ornament proper, also appears as follows: *tr*.

It should be stressed that the player must select, from among the varying possibilities for the execution of ornaments, the one most suited to the musical content of the passage in question, the tempo and character of the movement itself being decisive. Here one should

remember Philipp Emanuel Bach's admonition to exercise the most exacting good taste in addition to the rules.

EDITING PRINCIPLES OF THIS EDITION

In view of the varying reliability of the sources, our editing principles have necessarily been flexible. Certain ones have however to remain fixed. In order to avoid cluttering the printed page, articulation signs which had to be added have not been bracketed. Such signs have in any case been added solely on the basis of parallel passages and only in very few cases, where the player might be led astray, has the editor added slurs not found in the sources. Ornaments, with their pertinent accidentals, not found in the principal sources, however, as well as added notes and dynamic markings, have been placed in brackets. Where appropriate authority was lacking by reason of absence of the autograph, the sign that may be presumed to be correct has been added. Where the ornament was manifestly false, the apparently suitable sign has been inserted. Added ties have been bracketed except when based upon parallel passages. The Editor's Report contains a detailed list of all important textual divergencies, further additions by the editor, and description and evaluation of the sources used. The accidentals have been placed in accord with modern usage, and doubtful ones, not found in the sources, have again been bracketed.

The "long" *appoggiature* have been reproduced as in the sources, but if they appeared incorrect their value was changed to correspond with the actual value as played. On the other hand, the so-called "short" *appoggiature* have been left as semiquavers, according to Haydn's notation. Where the notation is likely to mislead the present-day performer, the execution recommended by the editor has been added to the musical text upon its first occurrence in the movement. A slur from the *appoggiatura* to the main note has been added throughout, which emphasizes its indivisibility.

The graphic appearance of the sources, *i.e.* the distribution on the staves, the change of clef, and the disposition of the cross-beams — except in those cases where the transposition from the soprano to the G clef

made it meaningless — has been preserved as closely as possible. We have kept Haydn's notation in "parts"* where understanding of the musical content appeared to be clarified thereby.

Triplets and sextuplets, which Haydn indicated by $\overline{3}$, $\overline{3}$ ($\overline{6}$, $\overline{6}$) or only by a slur, have been printed in our edition as $\overline{3}$ and $\overline{6}$. Particularly in slow movements, it is sometimes difficult to distinguish the slur used for a triplet or sextuplet from an articulation sign, but in the majority of cases this sign should be taken to indicate a triplet, etc.

Only in two places has Haydn's authentic fingering come down to us (Nos. 29 and 56). The fingering added by Oswald Jonas might at first glance seem rather unorthodox, but on closer association the player will discover that it will help to lead him to the right interpretation. This fingering is designed to express the articulation, and though it may appear to increase the difficulties from the technical point of view, it will soon become clear that it actually lightens the task and facilitates the appropriate position of the hand. The fingering will in itself indicate musical separation and connection where the player has little else to guide him.

By way of conclusion, I should like to quote a sentence written by Hermann Abert when in 1920 he reviewed the first volume of the Päsler complete edition and which unfortunately is just as applicable today: "Up to now," writes Abert, "the sonatas have been treated just like the symphonies; that is, one clung with touching devotion to a few tried and trusty warhorses. Some people seem to think that Haydn is outmoded as a keyboard composer. This is mere prejudice. Here is the chance to discover the sonatas in all their abundance. Let us not neglect this opportunity."

Vienna, 1963

Christa Landon

* *i.e.*  instead of 

DOCUMENTS FOR VOLUME II

The "Sei Sonate per Cembalo" with which this volume begins were written in 1773 and printed in typeset a year later by the Viennese bookseller and printer Joseph Kurzböck, with a dedication to Prince Nicolaus Esterházy. The autographs of the first and third sonatas — Nos. 36 and 38 of our new edition — are no longer complete, while those of Nos. 39 and 40 are missing entirely. Apart from a few easily discernible misreadings of the autograph and allowing for the mechanical placing of the slurs which this kind of musical typeset necessitates, the Kurzböck edition proved, when compared to the existing holograph manuscripts, to be thoroughly reliable. It retains, incidentally, the notation "in parts" and the soprano clef as it is in the autograph. Kurzböck's is the first authentic printed edition of sonatas by Haydn, and the first edition of any of his works for which Haydn was personally responsible. Both the composer and the publisher took the greatest pains with it. Soon afterwards, Johann Julius Hummel (Berlin—Amsterdam) issued an edition of the works as Opus 13, no doubt without Haydn's knowledge or approval. The false readings and changes of Hummel's edition, where the soprano clef is replaced by the G clef, were faithfully carried down in later prints, including the *Oeuvres complètes*.

In the case of the next six sonatas (Nos. 42—47), we must be dealing with the "6 Sonaten von Anno 776 [1776]" which Haydn entered without the *incipits* in the *Entwurf-Katalog*. All six works are preserved in copies written by one and the same copyist and dated 1776; the "Anno 776" would seem to mean the date when the set was finished. We have an autograph fragment of Sonata No. 44 in F, dated 1774, which breaks off after the exposition of the first movement. This autograph does not contain the dynamic markings found in the copies, though it is the only one of the six works that has any dynamic markings at all. We must conclude that the extant autograph is probably a first draft of the sonata, of which the final version has disappeared. The first printed edition of these six sonatas was made by Hummel (Opus 14, issued in 1778), again in all probability without Haydn's authority.

The five last works in this volume (Nos. 48—52) appeared together with the C minor Sonata No. 33, begun in 1771 as Opus 30, published by Artaria & Comp. in Vienna in 1780, and dedicated to the von Auenbrugger sisters. This was Haydn's first venture with the firm that was later to become his principal publisher. From Haydn's correspondence with Artaria we can see that the sixth sonata of Artaria's edition (our No. 33) was sent from Eszterházy on the 31st January 1780, while the "fifth and last" (No. 52) was sent on the 8th February. The others must therefore have been finished previously, and were probably composed in the late 1770s. On the 25th February 1780, Haydn sent back the proofs of all six sonatas, and by April 12th Artaria had already announced their publication in the *Wiener Zeitung*. The autographs of the five works contained in our volume are lost, and all the extant

copies — even those in which Artaria's G clef is transposed "back" to the soprano clef, as it would have been in the autograph — can be proved textually to have been taken from Artaria's print. In addition, Artaria's edition eliminates to a great extent the notation of the individual parts that was usual with Haydn. On the whole, it contains so many mistakes that one is inclined to wonder how thoroughly Haydn read his proofs. It would also appear that Artaria was remiss in carrying out the corrections indicated by Haydn in his letter of 25th February. It is obvious, too, from the mistakes that the transposition from soprano to G clef was left to the publisher. Hence, the loss of the autographs is, from the textual point of view, most regrettable indeed.

As early as the 9th September 1780, Hummel announced his edition of the six sonatas in the *Berliner Nachrichten*; they appeared as Opus 17. Hummel corrected some of Artaria's mistakes and changed the order of the sonatas. Nevertheless, it can be shown that Artaria's edition served Hummel as the basis of his print. We must therefore conclude that Hummel's Opus 17 is not, as has been suggested, an independent edition.

The thematic similarity between the second movement of No. 49 and the first movement of No. 52 prompted Haydn to make the following note in the Artaria edition:

"Avertimento. Tra queste sei Sonate vi si trovano due Pezzi che cominciano con alcune battute dell'istesso sentimento, cioè l'Allegro scherzando della Sonata No. II, e l'Allegro con brio della Sonata No. V. L'Autore previene averlo fatto a bella posta, cangiando però in ogn'una di esse la Continuazione del Sentimento medesimo."

In the letter to Artaria of 25th February 1780, Haydn explains as follows:

Incidentally, I consider it necessary, in order to forestall the criticisms of any wifings, to print on the reverse side of the title page the following sentence:

"Avertissement. Among these 6 Sonatas there are two single movements in which the same subject occurs through several bars: the author has done this intentionally, to show different methods of treatment."

For of course I could have chosen a hundred other ideas instead of this one; but so that whole opus will not be exposed to blame on account of this one intentional detail (which the critics and especially my enemies might interpret wrongly), I think that this *avertissement* or something like it must be appended, otherwise the sale might be hindered thereby.

SOURCES

The following sources were used for these sonatas: Nos. 36—41: the autographs (in so far as they are available) and the first edition by Kurzböck; the manuscript copies known to us derive from this first edition and have no independent textual value. Nos. 42—47: contemporary copies, mostly of Viennese origin, and the first edition published by Hummel. Nos. 48—52: the first edition of Artaria & Comp.; the manuscript copies known to us derive directly or indirectly from this first edition.

The editor wishes to thank the following libraries and persons for their kind permission to use the source material in their possession: the Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna (Hofrat Prof. Dr. Leopold Nowak); the Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna (Dr. Hedwig Mittringer); the Dept. of Music History of the Moravian State Museum, Brno (Dr. Theodora Straková und Mr. Jaroslav Pohanka); the Music Archives of Kremsier (Kroměříž, Mr. Jiří Šafařík); the Dept. of Music of the National Museum, Prague (Dr. Jaroslav Vanický); the Staatsbibliothek der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, ehem. Preußische Staatsbibliothek, Berlin, zur Zeit Marburg/Lahn (Mr. Heinz Ränge); the Bibliothèque du Conservatoire de Musique and the Bibliothèque Nationale, Paris (Dr. François Lesure); the Mecklenburgische Landesbibliothek, Schwerin; the Landeskonservatorium, Graz (Mr. Paul Prohaska); the Benedictine Abbey of Melk in Lower Austria (Prof. Adolf Trittinger); the Universitätsbibliothek of Bonn; and the Conservatorio di Musica "Benedetto Marcello" in Venice (Dr. Mario Messinis). In particular my thanks go to the Austrian Bundesministerium für Unterricht for its generous support of this edition of Haydn's sonatas.

Further, I wish to thank the general editors of the *Wiener Urtext Ausgabe*, Karl Heinz Füssl and H. C. Robbins Landon, for their advice on textual

problems and on the chronology. Oswald Jonas was of the greatest help in resolving doubtful passages. In addition to the editor, the proofs were read by Hilde Steuermann, Joannes Martin Dürr, Karl Heinz Füssl and Hermann Nordberg. Philip and Dorothy Curzon provided the translation of this preface.

Vienna, 1963

Christa Landon

NOTE TO THE THIRD EDITION

An important contribution has been made by Carsten E. Hatting, Copenhagen, concerning the authenticity of Sonata No. 18, previously known to exist, together with Sonata No. 17, in a single source, namely the manuscript copy of some early Haydn Sonatas copied in the former Benedictine Monastery of Rajhrad (Raigern) in Moravia. Hatting's find and his comments about it cannot be dealt with in full until the forthcoming fourth edition, after he has published his find in "Die Musikforschung". In certain editorial respects, however, the musical text of Sonata No. 18 has already been altered in the present third edition.

Vienna, 1972

C. L.

Die Kritischen Anmerkungen sind gesondert erschienen unter der Nummer UT 50080

The Critical Notes are published separately under the number UT 50080