

Vorwort

Joseph Haydns Klavierstücke und Klaviervariationen entstanden im Zeitraum von 1765 bis in die 1790er Jahre, also fast über seine gesamte Schaffenszeit verteilt, und sind je nach Entstehungszeit und -anlass ganz unterschiedlich in Charakter, Form und Klaviersatz. Die früheren Stücke waren für Cembalo gedacht, die ersten beiden, das Capriccio Hob. XVII:1 und die Variationen Hob. XVII:2, für ein Instrument mit „Wiener Bassoktave“, einer erweiterten Form der früher verbreiteten „Kurzen Oktave“. Weil die volle Chromatik im tiefen Bass normalerweise nicht ausgenutzt wurde, ließ man z. B. bei einem Umfang des Klaviers bis hinunter zum *C* die Ober-tasten für *Cis* und *Es* weg. Später versuchte man den Bass zu erweitern, ohne dabei die Klaviatur zu verlängern. Um zusätzliche Töne unterbringen zu können, wurden einige Tasten unterteilt („gebrochen“). So entstand die spezielle „Wiener Bassoktave“, bei der auf den Tasten einer „Kurzen Oktave“ für *c* bis *C* zusätzlich die Töne abwärts bis *F*₁ untergebracht waren (nur *Fis*₁ und *Gis*₁ so wie *Cis* und *Es* fehlten nach wie vor). Aufgrund dieser Platz sparenden Anordnung war es möglich, größere Intervalle als üblich mit einer Hand zu greifen. Der Akkord *G₄/C/H* am Schluss des „Sauschneider-Capriccios“ spielt sich auf der „Wiener Bassoktave“ daher ungefähr wie *D/G/H*. Auch die übrigen unspielbar scheinenden Akkorde des Notentextes liegen auf dieser speziellen Tastatur bequem in der Hand. In unserer Ausgabe sind Vorschläge für die Ausführung dieser Stellen auf der normalen chromatischen Klaviatur in Fußnoten beigegeben; diese Alternativen finden sich bereits in den Ausgaben des Wiener Verlegers Artaria aus den 1780er Jahren, denn die Instrumente mit gekürztem Bass und „gebrochenen“ Tasten kamen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schnell außer Gebrauch.

Das **G-dur-Capriccio Hob. XVII:1** von 1765 trägt im Autograph den Unter-

titel „Acht Sauschneider müssen seyn“. Dies weist offenbar auf ein zugrunde liegendes populäres Lied. „Sauschneider“ waren Bauern (speziell aus dem Lungau im Salzburger Land), die sich auf das Kastrieren von Ebern spezialisiert hatten. Volkskundler haben Varianten eines Sauschneider-Liedes für das 19. und frühe 20. Jahrhundert in reicher Zahl nachgewiesen. Ihre Melodien ähneln zwar in der Struktur Haydns Thema, zeigen aber im Melos merkbare Abweichungen. Die nahezu gleiche Melodie wie Haydn (aber ohne Hinweis auf einen Liedtext) verwendete der zehnjährige Mozart im Quodlibet *Galimathias musicum* (KV 32) für Orchester, das er im März 1766 auf der Rückreise von London in Den Haag komponierte. Schon im 2. Teil von Valentin Rathgebers Sammlung „Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect“ (Augsburg 1737) befindet sich eine vergleichbare Melodie; diese kann aber nicht das Vorbild für die beiden Komponisten gewesen sein (Näheres in *Joseph Haydn Werke*, Reihe XIX/XX, S. VIII ff.). Möglicherweise war Haydns und Mozarts Vorlage eine Komödienarie aus dem Wiener Volkstheater. Der „Sauschneider“-Text weist auf die damals noch immer beliebten Hanswurstiaden, denn der von Johann Anton Stranitzky zu Beginn des 18. Jahrhunderts kreierte „Hans Wurst“, dessen Rolle Gottfried Prehauser bis 1769 weiterführte, stellte einen Salzburger Bauern und Sauschneider dar.

Variationen sind in Haydns mehrsätzigen Werken keine Seltenheit; aber er komponierte offenbar nur drei eigenständige Variationszyklen: Hob. XVII:2, 3 und 5. Für die **D-dur-Variationen Hob. XVII:7** ist Haydns Autorschaft aus stilistischen Gründen so gut wie auszuschließen (siehe *Joseph Haydn Werke*, Reihe XIX/XX, S. 184 ff.); allerdings sind sie in fünf Abschriften unter seinem Namen überliefert und werden deshalb im Anhang wiedergegeben.

Die **A-dur-Variationen Hob. XVII:2** entstanden vermutlich um 1766/67. Ob Haydn das Thema selbst komponierte, ist nicht sicher. Dem Brauch der Zeit entsprechend könnte er seinem Variati-

onszyklus auch eine fremde, möglicherweise populäre Melodie zugrunde gelegt haben. In den Quellen wechseln Zahl und Anordnung der Variationen. Die meisten Abschriften wurden offenbar von Liebhabern zum eigenen Gebrauch angefertigt und nach Bedarf oder Geschmack abgeändert oder gekürzt; gelegentlich wurde das Werk sogar nach G-dur transponiert. Aus Haydns Eintrag in ein (unvollständiges) Verzeichnis seiner Werke – den so genannten Entwurf-Katalog – gehen aber originale Tonart und Anzahl der Variationen eindeutig hervor: „20 Variazioni / per il Cembalo Solo“ (dazu die Anfangstakte in A-dur). Während sich die originale Reihenfolge der Variationen ziemlich sicher rekonstruieren lässt, bleiben einige Details des in den Quellen beträchtlich divergierenden Notentextes unsicher (siehe *Ossia*-Stellen und Fußnoten). Die Erstausgabe, die erst 1788 bei Artaria in Wien erschien, enthält nur zwölf Variationen (darunter eine fremde, die im Anhang wiedergegeben wird). Die Entstehungsumstände erlauben den Schluss, dass Artarias Fassung weder von Haydn veranlasst noch beeinflusst sein kann.

Für die **Es-dur-Variationen Hob. XVII:3** verwendete Haydn ein eigenes Thema: das Menuett seines Streichquartetts op. 9 Nr. 2 (Hob. III:20). Anders als in Hob. XVII:2 gibt es hier weder technische Experimente noch sonstige Schwierigkeiten. Die Klaviervariationen müssen zwischen 1768/69 und 1774 – am ehesten wohl zu Beginn der 1770er Jahre – entstanden sein. Das innige Thema mit der charakteristischen Harmoniefolge scheint auf den achtzehnjährigen Mozart Eindruck gemacht zu haben: Der Beginn seiner Klaviersonate in Es-dur KV 282 (1791) weist eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den ersten sechs Takten von Haydns Menuett auf, obwohl sie im **C**-Takt steht.

Unter den im September 1786 bei Artaria erschienenen zehn **Différentes petites pièces faciles et agréables** für *Clavecin ou Piano Forte* befindet sich nur ein originales Klavierstück, das als Nr. 7 gedruckte Adagio in F-dur Hob. XVII:9. Die übrigen neun Stücke sind

Klavierbearbeitungen anderer Werke Haydns, die der Komponist vermutlich selbst für seinen Wiener Verleger anfertigte. Dafür spricht, dass ihnen überwiegend Sätze aus Kompositionen zugrunde liegen, die noch kaum verbreitet waren. Sie wurden gegenüber den Vorlagen verändert und gekürzt; in Nr. 3, 5, 9 und 10 sind sogar mehrere Abschnitte der originalen Sätze weggelassen.

Ende 1788 kaufte Haydn ein Forte-piano, um – wie er im Brief an Artaria vom 26. Oktober 1788 behauptete – drei von diesem bestellte Klaviertrios Hob. XV:11–13 besonders gut komponieren zu können. Als Haydn am 29. März 1789 das letzte dieser Trios ablieferte, bot er Artaria außerdem das **C-dur-Capriccio Hob. XVII:4** an: „Ich habe bey launigter stunde ein ganz neues Capriccio für das forte piano verfasst, welches wegen geschmack, seltenheit, besonderer ausarbeitung ganz gewiß von Keñern und Nichtkeñern mit allen beyfall muß aufgenommen werden, Es ist nur ein einziges stück, etwas lang, aber nicht gar zu schwer.“ So mag also das Capriccio – nach dem Titel von Artarias Erstausgabe heute besser bekannt als *Fantasie* – beim Improvisieren und Experimentieren auf dem neu erworbenen Hammerklavier Gestalt angenommen haben.

Auch die **C-dur-Variationen Hob. XVII:5** erschienen bei Artaria. Haydn lieferte ihm die Stichvorlage Ende 1790, kurz bevor er zu seiner ersten Londoner Reise aufbrach. Wie die *Différentes petites pièces* sind sie auf dem Titelblatt als „faciles et agréables“, also ausdrücklich als leicht und gefällig bezeichnet. Vielleicht entstand der Zyklus sogar auf Wunsch des Verlegers. (Klaviervariationen waren inzwischen sehr begehrt.) Das würde erklären, warum der viel beschäftigte Komponist nach rund 20 Jahren noch einmal einen einfachen Variationszyklus schrieb.

Die als „f-moll-Variationen“ bekannten, im Autograph aber mit „Sonata“ überschriebenen **Doppelvariationen Hob. XVII:6** komponierte Haydn 1793 für eine „Signora de Ployer“ (wohl die aus der Mozart-Biographie bekannte Pianistin Barbara Ployer), doch nahm er

das noch unbekannte Werk auch mit auf seine zweite Londoner Reise (1794–95). Vielleicht hatte er beim Komponieren sogar an die schweren, klangvollen Instrumente der Firma Broadwood gedacht, die er bereits auf seiner ersten Reise nach England kennen gelernt hatte. Im Druck erschien das Werk erst 1799. – Das Autograph besteht aus zwei separaten Teilen. Der erste Teil, eine achtseitige Reinschrift mit der Überschrift „Sonata“, enthält die Takte 1 bis 145, die mit fünf Coda-Takten in Dur abgeschlossen wurden (siehe Fußnote S. 81). In dieser Form war der Satz wohl als Beginn einer mehrsätzigen Sonate konzipiert. Haydn erweiterte diese Komposition, indem er noch einmal das Moll-Thema anhängte und es zu einer groß angelegten Capriccio-Coda ausbaute (T. 146 ff.). Diese Erweiterung ist Inhalt des zweiten Autographenteils, einer vierseitigen Arbeitspartitur. Schon die ersten Abschriften enthalten beide Teile der Komposition, und zwar mit der fünftaktigen Dur-Coda nach T. 145 und der Überschrift „Sonata“. Beides ist im Autograph nicht gestrichen, aber in der endgültigen Form des Werks offensichtlich fehl am Platz. Erst im Erstdruck entfielen die fünf Dur-Takte – aufgrund einer nachträglichen Verdeutlichung Haydns im Autograph –, und der Satz erhielt dort (vermutlich vom Verleger Artaria) den Titel „Variations“.

Das **Adagio in G** dürfte Haydn ebenfalls 1794 mit nach England genommen haben (falls er es nicht erst dort komponierte), vielleicht um dort ein weiteres unbekanntes Klavierstück präsentieren zu können. Mit fast unverändertem Klavierpart nahm er das Adagio dann in das Klaviertrio Hob. XV:22 auf, das er 1795 in London veröffentlichen ließ. Vermutlich für dieselbe Reise bearbeitete Haydn das Largo assai in E aus dem noch nicht verbreiteten Streichquartett op. 74 Nr. 3 für Klavier (s. u.). Eine doppelte Verwendung – in Wien und in London – fand auch der Mittelsatz der Klaviersonate Hob. XVI:50, der 1794 bei Artaria als Einzelsatz erschien, bevor Haydn die Sonate in England vollendete (siehe *Joseph Haydn Werke*, Reihe XVIII, Bd. 3).

Die wachsende Beliebtheit des Klavierspiels und die einfachere Verbreitungsmöglichkeit im Druck brachten, beginnend mit den 1780er Jahren, eine Fülle von Klavierbearbeitungen auf den Markt, von genauen Übertragungen über Spielstücke, die nur einen Ausschnitt aus dem originalen Werk wiedergaben, bis zu Potpourris, Fantasien und Variationen. Von den jeweiligen Komponisten stammen nur wenige dieser vielfältigen Bearbeitungen. Auch Haydn scheint seine Werke nur in besonderen Fällen auf das Klavier übertragen zu haben. Von seinen Tänzen stellte er schon seit den 1760er Jahren Klavierauszüge her, wie es für diese Gattung üblich war; ebenso verfuhr er mit seinen Märschen aus den 1790er Jahren. (Diese Klavierfassungen sind in HN 617 auf Basis der *Joseph Haydn Werke*, Reihe V, veröffentlicht.) Die oben genannten *Différentes petites pièces* von 1786 sind dagegen nicht als Klavierauszüge, sondern eher als auf anderen Werken basierende Spielstücke zu betrachten. Die später entstandenen einzelnen Klavierbearbeitungen Haydns sind wieder vollständige und kaum veränderte Übertragungen auf das Klavier, betreffen aber offenbar von ihm selbst hochgeschätzte oder bereits populäre Sätze. Hierzu gehört auch das **Largo assai in E**, das aus dem so genannten „Reiterquartett“ Hob. III:74 der 1793 fertig gestellten Streichquartette op. 71/74 stammt. Haydn fertigte die Klavierbearbeitung (vermutlich für seine zweite Reise nach England) an, als die Quartette noch unbekannt waren, wählte es aber wohl wegen seiner besonderen Qualitäten aus. (Der Satz faszinierte in der Tat das Publikum sofort bei Bekanntwerden der Quartette.) Haydns Übertragung wurde nicht verbreitet und ist nur fragmentarisch erhalten. Um das Stück spielen zu können, sind im vorliegenden Band die fehlenden Teile aus einer zeitgenössischen Bearbeitung (Traeg, Wien 1797) ergänzt.

Der Berühmtheit seiner 1797 entstandenen **Hymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“** hatte Haydn schon dadurch Rechnung getragen, dass er darüber Variationen für Streichquartett

schrieb. (Sie bilden den langsamen Satz des Streichquartetts op. 76 Nr. 3, Hob. III:77.) Nach deren Veröffentlichung im Juli 1799 bei Artaria entstand – wohl auf Wunsch des Verlegers – die Übertragung des Variationssatzes aufs Klavier. Sie ist vollständig in Haydns Handschrift überliefert. Haydns eigene Übertragung des vierstimmigen Streicherthemas ist in der Erstausgabe bei Artaria durch die Hymne im originalen Klaviersatz (mit Textunterlegung) ersetzt. Offenbar ging es Artaria darum, Klaviervariationen über die Hymne zu drucken.

Auch sein berühmtestes Instrumentalstück scheint Haydn selbst für Klavier bearbeitet zu haben: das **Andante in C** aus der Sinfonie Nr. 94 „Mit dem Paukenschlag“. Hier ist ausgerechnet der namensgebende Paukenschlag weggelassen (was übrigens Haydns ursprünglichem Konzept des Sinfoniesatzes entspricht). Einem fremden Bearbeiter wäre das wohl nicht in den Sinn gekommen. – Wahrscheinlich stammen auch die vergleichbaren Bearbeitungen **Adagio in G** und **Menuett in C** aus den zeitlich benachbarten Sinfonien Hob.I:93 und 97 von Haydn selbst. Artaria veröffentlichte alle drei, noch bevor die Orchesterstimmen der Sinfonien gedruckt waren.

*

Der hier abgedruckte Notentext entstammt der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke*, herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln, und zwar hauptsächlich aus Reihe XIX/XX, Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen, herausgegeben von Sonja Gerlach, München 2006, dazu zwei Klavierbearbeitungen von Streichquartettsätzen aus Reihe XII, Band 5, Streichquartette Opus 64 und Opus 71/74, herausgegeben von Georg Feder und Isidor Saslav, München 1978 (separater Kritischer Bericht, München 1991) beziehungsweise aus Reihe XII, Band 6, Streichquartette Opus 76, Opus 77 und Opus 103, herausgegeben von Horst Walter, München 2003.

München, Sommer 2007
Sonja Gerlach

Preface

Joseph Haydn wrote his piano pieces and piano variations between 1765 and the 1790s, thus over the course of practically his entire creative career. They vary greatly in character, form and keyboard style, depending on their time of origin and the occasion for which they were written. The earlier pieces were conceived for the harpsichord; the first two, the *Capriccio Hob. XVII:1* and the *Variations Hob. XVII:2*, were intended for an instrument with “Wiener Bass-oktave” (Viennese bass octave), an expanded form of the once common “short octave.” Since the full chromatic range was normally not fully exploited in the lower bass register, the semitone keys $C\sharp$ and $E\flat$ were omitted on keyboards that extended, for instance, down to C . Later, an attempt was made to expand the bass without extending the keyboard. In order to accommodate additional notes, a few keys were subdivided (“broken”). This gave rise to the special “Viennese bass octave” with which the notes leading downwards to F_1 were accommodated on the keys of a “short-scaled octave” from c to C (only $F\sharp_1$ and $G\sharp_1$ as well as $C\sharp$ and $E\flat$ continued to be omitted). Due to this space-saving system, it was possible to play larger intervals than usual with one hand. Thus the chord $G_1/G/B$ at the close of the “Sauschneider-Capriccio” can be played on an instrument with the “Viennese bass octave” more or less like the chord $D/G/B$. Other chords in the musical text that also seem unplayable fit the hand perfectly on this special keyboard. In the present edition, we have provided suggestions in footnotes for the execution of these passages on normal chromatic keyboards. These alternatives are already found in the editions of the Viennese publisher Artaria from the 1780s, since the instruments with shortened bass and “broken” keys soon fell out of use in the second half of the 18th century.

The sub-heading “Acht Sauschneider müssen seyn” in the autograph of the

G-major Capriccio Hob. XVII:1 of 1765 most probably alludes to a popular song on which the piece is based. “Sauschneider” were peasants (notably from the Lungau area of the Salzburg region) who specialized in castrating boars (the title of the piece refers to the necessity of eight men to castrate a boar). Folklorists have traced the existence of a great deal of variants of a “Sauschneider” tune in the 19th and early 20th centuries. While their melodies structurally resemble Haydn’s theme, they show noticeable melodic divergences. The ten-year-old Mozart used practically the same melody as Haydn (but without mention of a song text) in his quodlibet *Galimathias musicum* K. 32 for orchestra, which he wrote in The Hague in March 1766 on his return from London. A comparable melody is found in the second part of Valentin Rathgeber’s collection “Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect” (Augsburg, 1737); however, it cannot have served as the model for the two composers (more on this in *Joseph Haydn Werke*, Series XIX/XX, p. viii ff.). The source used by Haydn and Mozart was possibly an aria from the Viennese folk theater repertory. The “Sauschneider” text evokes the “Hanswurstiaden” (tomfooleries) that were still very popular at that time: the “Hans Wurst” character created by Johann Anton Stranitzky in the early 18th century, and whose role was continued by Gottfried Prehauser until 1769, depicted a Salzburg peasant and “Sauschneider.”

Variations are not infrequent in Haydn’s works of several movements, yet he apparently wrote only three independent variation cycles: *Hob. XVII:2*, 3 and 5. Haydn’s authorship of the **D-major Variations Hob. XVII:7** can be practically excluded on stylistic grounds (see *Joseph Haydn Werke*, Series XIX/XX, p. 184 ff.); however, since they have been transmitted under his name in five copies, we have included them here in the Appendix.

The **A-major Variations Hob. XVII:2** were presumably written around 1766/67. It cannot be ascer-

tained whether their theme was composed by Haydn himself. Following the custom of the time, he may have based his variation cycle on a melody by another composer, perhaps on a popular tune. The number and sequence of the variations differ in the sources. Most of the copies seem to have been made by amateur musicians for their personal use and were altered or shortened according to their needs or tastes; sometimes the work was transposed to G major. Haydn's entry in an (incomplete) catalogue of his works – the “Entwurf-Katalog” – clearly reveals the original key and number of variations: “20 Variationi / per il Cembalo Solo” (followed by the opening measures in A major). Whereas the original sequence of the variations can be reconstructed with considerable certainty, a few details within the musical text, the sources for which reveal major discrepancies, remain arguable (see *Ossia* passages and footnotes). The first edition, which was not published until 1788 by Artaria in Vienna, contains only twelve variations (including an alien one reproduced in the Appendix). Judging from the circumstances surrounding the origin of the edition, we may conclude that Artaria's version cannot have been authorized or influenced by Haydn.

Haydn used a theme of his own invention for the **E♭-major Variations Hob. XVII:3**: the minuet of his String Quartet op. 9 no. 2 (Hob. III:20). Unlike Hob. XVII:2, this cycle contains neither technical experiments nor any other kind of difficulties. The piano variations must have been written between 1768/69 and 1774, most likely in the early 1770s. The heartfelt theme with its characteristic harmonic sequence seems to have made an impression on the 18-year-old Mozart: the beginning of his Piano Sonata in E♭ major K. 282 (179g) is amazingly similar to the first six measures of Haydn's minuet, in spite of the sonata being written in C time.

Among the ten **Différentes petites pièces faciles et agréables** for *Clavecin ou Piano Forte* published by Artaria in September 1786, there is only one original keyboard piece, the Adagio in

F major Hob. XVII:9, printed as no. 7. The other nine pieces are piano arrangements of other works by Haydn, which the composer conceivably penned himself for his Viennese publisher. The fact that they are based on works that were still quite unknown at the time lends weight to this hypothesis. They were modified and shortened in relation to their sources; in nos. 3, 5, 9 and 10 several segments of the original pieces have been omitted.

In late 1788 Haydn purchased a pianoforte to enable him to compose three piano trios (Hob. XV:11–13) commissioned by Artaria especially well, as he claimed in a letter of 26 October 1788 to the publisher. Upon delivering the last of these Trios on 29 March 1789, he also offered Artaria the **C-major Capriccio Hob. XVII:4**: “In a moment of splendid good humor, I wrote a very new Capriccio for the pianoforte whose tastefulness, singularity and special working out cannot fail to win the favor of connoisseurs and amateurs alike. It is in one single movement, somewhat long, but not too difficult.” Thus the Capriccio – better known today as *Fantasia* after the title of Artaria's first edition – may have evolved from Haydn's improvisations and experimentations on his newly acquired pianoforte.

The **C-major Variations Hob. XVII:5** were also published by Artaria. Haydn supplied the publisher with the engraver's model in late 1790, shortly before leaving on his first trip to London. Just like the *Différentes petites pièces*, they are also expressly designated as “faciles et agréables” on the title page. The cycle was perhaps even instigated by the publisher. (Piano variations were in great demand by this time.) This would explain why the very busy composer would have written a simple variation cycle once again after an interruption of about 20 years.

Haydn wrote the **Double Variations Hob. XVII:6**, known as the “f-minor Variations” but designated as “Sonata” in the autograph, in 1793 for a “Signora de Ployer” (doubtless the pianist Barbara Ployer, known in Mozart literature). However, he took the still unknown

work along with him on his second journey to London (1794–95). One can even imagine that while composing, he had in mind the heavy, sonorous Broadwood instruments which he had become acquainted with on his first trip to England. The work had to wait until 1799 for its publication in print. – The autograph consists of two separate sections. The first section, an eight-page fair copy bearing the title “Sonata,” contains measures 1 to 145, which conclude with five coda measures in the major (see footnote p. 81). In this form the movement had doubtless been conceived as the beginning of a sonata in several movements. Haydn expanded the work by adding on the minor theme again and elaborating it into a large-scale capriccio coda (M. 146 ff.). This extension comprises the second section of the autograph, a four-page working score. Even the very first copies contain both sections of the work, including the five-measure major-key coda after M. 145 and the heading “Sonata.” Neither was deleted from the autograph, even though they are clearly misplaced in the final form of the work. It was not until the first edition that the five major-mode measures were deleted on the basis of a subsequent clarification marked by Haydn in the autograph, and the piece was given the title “Variations,” presumably by the publisher Artaria.

Haydn probably also took the **Adagio in G** along with him to England in 1794 (assuming he didn't in fact compose it there), perhaps in order to have a further unknown piece there ready for presentation. He later included the Adagio, its piano part virtually unchanged, in the Piano Trio Hob. XV:22, published in London in 1795. He also made a piano arrangement, most likely for the same journey, of the Largo assai in E from the as yet uncirculated String Quartet op. 74 no. 3 (see below). The middle movement of the Piano Sonata Hob. XVI:50 likewise served two purposes in two capitals: in Vienna it was published by Artaria in 1794 as a single movement; while in London Haydn used it to complete the sonata (see *Joseph Haydn Werke*, Series XVIII, Vol. 3).

The growing popularity of piano playing and the simplicity of dissemination in print led to a proliferation of piano arrangements beginning in the 1780s, from exact transcriptions to versions that reproduced only an excerpt of the original, and to potpourris, fantasias and variations. Few of these multi-faceted arrangements were made by their respective composers. Haydn also seems to have transcribed his works for the piano only in exceptional cases. He had already been producing piano reductions of his dances since the 1760s, as was customary for this genre. In the 1790s he also proceeded similarly with his marches. (These piano versions have been published in HN 617 on the basis of *Joseph Haydn Werke*, Series V.) In contrast, the above-mentioned *Différentes petites pièces* of 1786 are to be seen not as piano reductions but rather as pieces based on various works.

Haydn's piano arrangements, which he made sporadically in later years, are again complete and barely altered transcriptions for the piano, and involve pieces that he held in particularly high esteem or that were already popular. Among them is the **Largo assai in E**, which was drawn from the "Rider" Quartet Hob. III:74 of the String Quartets op. 71/74 completed in 1793.

Haydn prepared the piano arrangement (presumably for his second journey to England) before the quartets had become known, but no doubt selected it for its particular qualities. (Indeed, the movement immediately seized the public's attention upon the release of the quartets.) Haydn's arrangement was not disseminated and is extant only in fragmentary form. In order to be able to play the piece, the missing sections have been supplied from a contemporary arrangement (Traeg, Vienna, 1797).

Haydn had already taken into account the celebrity of his hymn "**Gott erhalte Franz den Kaiser**" of 1797 by writing variations for string quartet on it. (They constitute the slow movement of the String Quartet op. 76 no. 3 Hob. III:77). After their publication by Artaria in July 1799, Haydn produced a piano transcription of the varia-

tion movement, most likely at the publisher's request. It has been transmitted entirely in Haydn's hand. In Artaria's first edition, the composer's original transcription of the four-part string theme is replaced by the original piano version of the hymn (with text underlay). Artaria was apparently intent on printing piano variations on the hymn.

Haydn also appears to have produced a piano arrangement of his most famous instrumental work, the **Andante in C** from the Symphony no. 94, "Surprise." Oddly enough, the composer omitted the very "surprise" – the unexpected drumbeat – that gives the symphony its name (although this corresponds to Haydn's original concept of the symphonic movement.) It is highly unlikely that any other arranger would have come up with such an idea. – The composer was presumably also responsible for the comparable arrangements of movements – the **Adagio in G** and the **Minuet in C** – drawn from two other symphonies dating from that time, Hob. I:93 and 97. Artaria published all three, even before the orchestral parts of the symphonies had been printed.

*

The musical text printed here has been drawn from the Complete Edition *Joseph Haydn Werke*, edited by the Joseph Haydn-Institut, Cologne, principally from Series XIX/XX, Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen, edited by Sonja Gerlach, Munich, 2006, and, further, from two piano arrangements of string quartet movements from Series XII, Vol. 5, Streichquartette Opus 64 and Opus 71/74, edited by Georg Feder and Isidor Saslav, Munich, 1978 (separate *Kritischer Bericht*, Munich, 1991) and from Series XII, Vol. 6, Streichquartette Opus 76, Opus 77 and Opus 103, edited by Horst Walter, Munich, 2003.

Munich, summer 2007
Sonja Gerlach

Préface

Les pièces pour piano et les variations pour piano de Joseph Haydn ont été écrites sur une période comprise entre 1765 et les années 1790, se répartissant ainsi presque tout au long de son activité de composition; selon la date de composition et le motif, elles sont fondamentalement différentes quant à leur caractère, leur forme et l'écriture pianistique. Les premières œuvres furent composées pour le clavecin, les deux premières – Capriccio Hob. XVII:1 et Variations Hob. XVII:2 – pour un instrument présentant l'«octave basse viennoise», forme élargie de l'«octave courte» fréquemment pratiquée précédemment. Comme le système chromatique complet n'était normalement pas utilisé dans les notes les plus basses, on supprimait par exemple, étant donné une étendue du clavier jusqu'au *Do*, les touches supérieures correspondant au *Do*[#] et au *Mib*. Plus tard, on essaya d'élargir la basse sans pour autant prolonger le clavier. Pour gagner des notes supplémentaires, on divisa quelques touches («feintes brisées») et c'est ainsi qu'apparut l'«octave basse viennoise» pour laquelle étaient ajoutées aux touches d'une «octave courte» de *do* à *Do* les notes descendantes jusqu'au *Fa*₁ (seuls manquaient encore le *Fa*[#]₁ et le *Sol*[#]₁ ainsi que *Do*[#] et *Mib*). Grâce à cette disposition permettant d'économiser de la place, il était possible de saisir d'une seule main des intervalles plus grands que normalement. Ainsi l'accord *Sol*₁/*Sol*/*Si* de la fin du Capriccio «Sauschneider» se joue-t-il à peu près comme *Ré*/*Sol*/*Si* avec l'«octave basse viennoise». De même, les autres accords apparemment injouables du texte sont faciles à maîtriser grâce à cet arrangement particulier du clavier. Dans la présente édition, les propositions concernant l'exécution de ces passages sur le clavier chromatique normal sont indiquées dans des notes en bas de page; ces alternatives étaient déjà présentes dans les éditions des années 1780 de l'éditeur viennois Artaria, les instruments à basse raccourcie et à feintes

«brisées» étant en effet tombés rapidement hors d'usage dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle.

Le sous-titre «Acht Sauschneider müssen seyn» (il faut être huit pour castrer un porc) inscrit dans l'autographe du **Capriccio en Sol majeur Hob. XVII:1** est apparemment une référence à une chanson populaire prise comme base de la pièce. Les «Sauschneider» étaient des paysans (spécialement originaires du Lungau, dans la province de Salzbourg) spécialisés dans la castration des verrats. Les folkloristes ont établi l'existence d'un grand nombre de variantes d'une chanson des «Sauschneider» au XIX^e et au début du XX^e. Leurs mélodies rappellent certes dans la structure le thème de Haydn, mais elles présentent des divergences notables dans le continuum mélodique. Alors qu'il rentre de Londres pour rejoindre La Haye, Mozart, âgé de dix ans, utilise pratiquement la même mélodie que Haydn dans son Qodlibet «*Galimathias musicum*» (K. 32) pour orchestre, composé en mars 1766. Il existe déjà une mélodie comparable dans la seconde partie de la collection «*Ohren-vergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafel-Confect*» (Augsbourg, 1737) de Valentin Rathgeber, mais celle-ci ne peut pas avoir servi de modèle aux deux compositeurs (pour plus de détails, voir *Joseph Haydn Werke*, série XIX/XX, p. VIII et suiv.). Haydn et Mozart se sont éventuellement servis comme modèle d'un air d'une comédie du théâtre populaire viennois. Le texte des «Sauschneider» se réfère aux bouffonneries de «Hans Wurst» toujours appréciées à l'époque, car le personnage de «Hans Wurst», créé par Johann Anton Stranitzky au début du XVIII^e et dont Gottfried Prehauser perpétua le rôle jusqu'en 1769, personnifiait un paysan salzbourgeois faisant partie des «Sauschneider».

Dans les œuvres à plusieurs mouvements d'Haydn, les variations ne sont nullement rares, mais apparemment, il ne composa que trois cycles de variations indépendants: Hob. XVII: 2, 3 et 5. Dans le cas des **Variations en Ré majeur Hob. XVII:7**, la paternité de Haydn peut être, pour des raisons stylisti-

ques, pratiquement exclue (voir *Joseph Haydn Werke*, série XIX/XX, p. 184 et suiv.); toutefois, celles-ci nous sont parvenues sous son nom à travers cinq copies et sont de ce fait reproduites en annexe.

Les **Variations en La majeur Hob. XVII:2** furent probablement composées vers 1766/67. On ne peut dire avec certitude si Haydn a lui-même composé le thème. Suivant une coutume de l'époque, il pourrait aussi avoir pris comme base de son cycle de variations une mélodie d'emprunt, par exemple une mélodie populaire. Le nombre et l'agencement des variations sont variables selon les sources. Apparemment, la plupart des copies furent réalisées par des amateurs pour leur usage personnel et modifiées ou abrégées à loisir selon le besoin ou le goût; l'œuvre fut même occasionnellement transposée en Sol majeur. Cependant la tonalité originale et le nombre des variations ressortent nettement d'une mention inscrite par Haydn dans un catalogue (incomplet) de ses œuvres, l'«*Entwurf-Katalog*»: «20 Variazioni / per il Cembalo [clavecin] Solo» (et les mesures en La majeur du début). Tandis qu'il est possible de reconstituer avec une relative certitude l'ordre des variations, quelques détails du texte présentant selon les sources des divergences considérables restent incertains (voir passages *ossia* et notes en bas de page). La première édition, parue en 1788 seulement chez Artaria, à Vienne, ne comporte que douze variations (dont une variation étrangère reproduite en annexe). Les circonstances de la genèse de l'édition permettent de conclure que la version Artaria ne peut pas avoir été voulue par Haydn ni influencée par lui.

Pour les **Variations en Mi bémol majeur Hob. XVII:3**, Haydn utilise l'un de ses propres thèmes, à savoir le menuet de son quatuor à cordes op. 9 n° 2 (Hob. III:20). Contrairement à Hob. XVII:2, il n'y a ici ni expériences techniques ni difficultés particulières. Ces variations furent probablement composées entre 1768/69 et 1774, plutôt au début des années 1770. Il semble que le thème délicat, avec sa suite harmonique caractéristique, ait fait impres-

sion sur le jeune Mozart, alors âgé de dix-huit ans: le début de sa Sonate pour piano en Mi bémol majeur K. 282 (189 g) présente des similitudes étonnantes avec les six premières mesures du menuet d'Haydn bien qu'elle soit à **C**.

Parmi les dix **Différentes petites pièces faciles et agréables** pour *Clavecin ou Piano Forte* parues en septembre 1786 chez Artaria, on ne trouve qu'une seule pièce originale, à savoir l'Adagio en Fa majeur Hob. XVII:9 édité sous le n° 7. Les neuf autres pièces sont des arrangements pour clavier d'autres œuvres de Haydn, probablement réalisés par le compositeur lui-même pour son éditeur de Vienne. Ceci ressort du fait qu'ils se basent principalement sur des mouvements de compositions à peine diffusées. Ils furent modifiés et abrégés par rapport à leurs modèles; dans le cas des n° 3, 5, 9 et 10, plusieurs parties des mouvements furent même laissées de côté.

Fin 1788, Haydn s'achète un piano-forte afin, comme il l'affirme dans une lettre à Artaria du 26 octobre 1788, de pouvoir composer spécialement bien les trois trios avec piano Hob. XV:11–13 commandés par l'éditeur. Lorsque Haydn livre le dernier de ces trios, le 29 mars 1789, il propose en plus à Artaria le **Capriccio en Ut majeur Hob. XVII:4**: «J'ai, dans un moment de bonne humeur, écrit pour le pianoforte un tout nouveau capriccio qui, par sa manière, sa singularité, son élaboration particulière, sera assurément accueilli de façon toute positive par les connaisseurs et les profanes. C'est un seul morceau, un peu long mais point trop difficile.» Ce capriccio, plutôt connu aujourd'hui en tant que *Fantaisie*, d'après le titre de la première édition d'Artaria, peut donc avoir pris forme par improvisation et expérimentation sur le piano-forte nouvellement acquis.

Les **Variations en Ut majeur Hob. XVII:5** sont également parues chez Artaria. Haydn lui livre le modèle de gravure fin 1790, peu avant d'entamer son premier voyage à Londres. De même que les *Différentes petites pièces*, elles sont caractérisées sur la page de titre comme «faciles et agréables». Peut-être

le cycle a-t-il même été composé à la demande de l'éditeur (les variations pour piano étaient très en vogue à l'époque.) Ceci expliquerait pourquoi le compositeur, bien que surchargé de travail, se soit mis à écrire après une vingtaine d'années un nouveau cycle simple de variations.

Haydn compose en 1793 les **Doubles Variations Hob. XVII:6**, connues en tant que «Variations en fa mineur» et intitulées «Sonate» dans l'autographe; elles sont adressées à une certaine «Signora de Ployer» (probablement la pianiste Barbara Ployer dont il est question dans la biographie de Mozart), mais le compositeur, lors de son deuxième voyage à Londres (1794–95), emporte aussi dans ses bagages l'œuvre encore inconnue. Peut-être même, alors qu'il compose ces *Doubles Variations*, a-t-il pensé à ces instruments lourds et sonores de Broadwood qu'il avait eu l'occasion de connaître pendant son premier séjour à Londres. L'œuvre n'est éditée qu'en 1799. – L'autographe se compose de deux parties séparées. La première, une copie au propre de huit pages intitulée «Sonata», comprend les mesures 1 à 145 s'achevant sur une *coda* de cinq mesures en majeur (voir note p. 81). Sous cette forme, le mouvement était probablement conçu comme le début d'une sonate à plusieurs mouvements. Haydn élargit cette composition en rattachant encore le thème en mineur et en le développant sous la forme d'une ample *coda* de capriccio (M. 146 et suiv.). Cette extension constitue la deuxième partie de l'autographe, une partition de travail de quatre pages. Les premières copies renferment déjà les deux parties de la composition. Elles préservent aussi les cinq mesures de *coda* en majeur après M. 145 et le titre de «Sonata» qui ne sont pas rayés dans l'autographe, mais doivent être considérés comme injustifiés dans la version définitive de l'œuvre. C'est seulement dans le premier tirage que les cinq mesures sont supprimées – à la suite d'une précision ajoutée par Haydn dans l'autographe – et la composition y reçoit le titre de «Variations», probablement donné par l'éditeur Artaria.

Haydn a probablement emporté aussi en Angleterre, également en 1794, l'**Adagio en Sol** (si tant est qu'il ne l'a pas composé sur place), peut-être pour pouvoir y présenter une autre pièce pour piano non connue. Laissant pratiquement inchangée la partie de piano, il intègre l'Adagio au Trio avec piano Hob. XV:22, faisant publier celui-ci à Londres en 1795. Sans doute pour le même voyage, Haydn arrange pour le piano le Largo assai en Mi (cf. ci-dessous) tiré du Quatuor à cordes op. 74 n° 3 non encore diffusé. Le mouvement central de la Sonate pour piano Hob. XVI:50 également trouve une double utilisation, à Vienne et à Londres: il était paru séparément chez Artaria en 1794, Haydn achevant ensuite la Sonate à Londres (voir *Joseph Haydn Werke*, série XVIII, 3^e vol.).

À partir des années 1780, la vogue croissante de la musique de piano et la plus grande facilité de diffusion du texte imprimé apportent sur le marché une grande quantité d'arrangements pour piano, depuis les transcriptions fidèles jusqu'aux pots-pourris, fantaisies et variations, en passant par les pages se limitant à un fragment de l'œuvre originale. Chez les différents compositeurs, il n'existe que peu de tels arrangements multiples. Haydn lui-même semble n'avoir transcrit ses œuvres pour le piano que dans des cas particuliers. Dès les années 1760, il réalise des extraits pour piano de ses danses, comme cela se faisait couramment pour ce genre, et il fait de même pour ses marches datant des années 1790. (Ces versions pour piano ont été publiées sous HN 617 sur la base des *Joseph Haydn Werke*, série V.) Les *Différentes petites pièces*, ci-dessus mentionnées, datant de 1786 ne se rangent pas par contre dans la catégorie des extraits pour piano, mais doivent être plutôt considérées comme pièces basées sur d'autres œuvres. Les différents arrangements pour piano réalisés plus tard par Haydn sont de nouveau des transcriptions complètes, à peine modifiées, pour le piano, mais il s'agit apparemment de mouvements auxquels Haydn accorde beaucoup de valeur ou qui sont déjà populaires. Le **Largo assai en Mi** tiré du Quatuor «le Cavalier»

(Hob. III:74), de la série des quatuors à cordes op. 71/74 composés en 1793, appartient à cette catégorie. Haydn réalise l'arrangement pour piano (probablement pour son deuxième voyage en Angleterre) alors que les quatuors sont encore inconnus, choisissant spécialement le «Largo» en raison de ses qualités particulières. (Et en effet, la pièce fascine le public dès la diffusion des quatuors.) L'arrangement de Haydn n'a pas été diffusé et ne nous est parvenu que sous forme de fragment. Pour permettre cependant l'exécution de la pièce, les parties manquantes ont été complétées dans le présent volume à partir d'un arrangement contemporain (Traeg, Vienne, 1797).

Haydn avait déjà pris en compte la réputation de son **Hymne «Gott erhalte Franz den Kaiser»** (Dieu garde l'empereur François), composé en 1797, en écrivant sur cette pièce des variations pour quatuor à cordes. (Elles forment le mouvement lent du Quatuor à cordes op. 76 n° 3, Hob. III:77.) Après leur publication chez Artaria, en juillet 1799, le compositeur écrit – probablement à la demande de l'éditeur – l'arrangement pour piano des variations. Il a été transmis entièrement sous la forme d'un manuscrit de Haydn. Dans la première édition publiée chez Artaria, l'arrangement propre de Haydn du thème des cordes à quatre voix est remplacé par l'hymne sous sa forme pour piano originale (avec texte d'accompagnement). Artaria tenait manifestement à éditer des variations pour piano de l'hymne.

Haydn semble aussi avoir arrangé lui-même pour piano sa pièce instrumentale la plus célèbre: l'**Andante en Ut** de la Symphonie n° 94 «la Surprise». Le coup de timbale ayant donné son nom à la symphonie (en allemand: «Mit dem Paukenschlag») a été précisément supprimé (ce qui répond d'ailleurs à la conception initiale du mouvement de symphonie de Haydn). Une telle suppression ne serait probablement jamais venue à l'idée d'un arrangeur étranger. – Aussi les arrangements comparables **Adagio en Sol** et **Menuet en Ut** tirés des deux symphonies voisines dans le temps Hob. I:93 et 97 sont probable-

XII

ment de Haydn. Artaria a publié les trois avant même l'édition des parties d'orchestre des symphonies.

*

Le texte figurant ici est celui des œuvres complètes, *Joseph Haydn Werke*, publiées par le Joseph Haydn-Institut,

Cologne. Il correspond principalement à la série XIX/XX, *Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen*, éd. par Sonja Gerlach, Munich, 2006, ainsi que deux arrangements pour piano de mouvements de quatuors à cordes de la série XII, 5^e vol., *Quatuors à cordes* opus 64 et opus 71/74, éd. par Georg Feder

et Isidor Saslav, Munich, 1978 (commentaire critique séparé, Munich, 1991) et de la série XII, 6^e vol., *Quatuors à cordes* opus 76, opus 77 et opus 103, éd. par Horst Walter, Munich, 2003.

Munich, été 2007
Sonja Gerlach