

## Vorwort

Die Ausgabe der sämtlichen Klaviersonaten von Joseph Haydn (1732–1809) in drei Bänden gibt den Notentext nach der vom Joseph Haydn-Institut Köln herausgegebenen Gesamtausgabe wieder. Im vorliegenden Band I wurden gegenüber dieser Edition (und den darauf beruhenden älteren Urtextausgaben des Verlags) einzelne Umstellungen vorgenommen: Stücke, von denen man mittlerweile weiß, dass sie von einem anderen Autor stammen oder aber nicht zu den Klaviersonaten gehören, wurden weggelassen, in der Echtheit zweifelhafte Werke aus dem Hauptteil in einen Anhang verschoben. Außerdem wurden Fehler im Notentext korrigiert, die der Bandherausgeber Georg Feder (1927–2006) teils noch selbst in dem von ihm nachträglich erstellten, 2007 erschienenen Kritischen Bericht aufgelistet hatte.

Die Gruppierung der Sonaten geht (anders als etwa bei den drei Gruppen zu je sechs Werken in Band II) nicht auf den Komponisten zurück, sondern wurde vom Herausgeber nach systematischen und chronologischen Gesichtspunkten vorgenommen. So lassen sich bei den Sonaten, die in Haydns ersten Schaffensjahren entstanden – teils wohl für Unterrichtszwecke und noch vor seiner Anstellung 1761 am Hof der Fürsten Esterházy –, zwei Typen unterscheiden: einerseits die spieltechnisch wie musikalisch anspruchsvolleren für „Kenner“ (Frühe Sonaten), andererseits die einfacheren und kürzeren für „Liebhaber“ (Kleine frühe Sonaten). Erst in seiner Zeit als Fürstlicher Hofkapellmeister schrieb Haydn dann die weiteren im Band enthaltenen Werke (Sonaten um 1765–1772).

Während für die späteren Sonaten in Band II und III Haydns Autorschaft außer Frage steht, besteht bei einigen Werken in Band I Unsicherheit. Nur zehn der Sonaten sind in Haydns Werkkatalogen enthalten, dem „Entwurf-Katalog“ und dem „Haydn-Verzeichnis“ (siehe dazu die *Vorbemerkung* in den *Bemerkungen* am Ende des vorliegenden Bandes).

Neben den ganz oder teilweise im Autograph überlieferten und damit ohnehin sicheren Sonaten G-dur Hob. XVI:6, Es-dur Hob. XVI:45, D-dur Hob. XVI:19, B-dur Hob. XVI:18 (zuzüglich des Fragments D-dur Hob. XVI:5a) sind dies die Sonaten D-dur Hob. XVI:14, C-dur Hob. XVI:3, D-dur Hob. XVI:4, As-dur Hob. XVI:46 und g-moll Hob. XVI:44 (letztere nur im 1805 angelegten „Haydn-Verzeichnis“).

Haydns eigene Werkkataloge sind deswegen ein so wichtiges Instrument der Echtheitskritik, weil ihm als dem berühmtesten Komponisten seiner Zeit schon zu Lebzeiten zahlreiche Werke fälschlich zugeschrieben wurden – wohl, da sie sich unter dem Namen „Haydn“ besser verkaufen ließen. Da die Eintragungen in den Katalogen in der Regel mit einem mehrtaktigen Notenincipit versehen sind, lassen sich die Werke eindeutig identifizieren. Die Kataloge geben auch Auskunft über nicht mehr erhaltene Kompositionen: Die Incipits des Fragments Hob. XVI:5a und der sieben verschollenen Sonaten Hob. XVI:2a, b, c, d, e, g, h (siehe *Anhang I*) kennt man nur von dort.

Haydn legte den „Entwurf-Katalog“ erst 1765 an und trug dabei keineswegs alle früher entstandenen Werke nach. Fehlt dort eine unter dem Namen Haydn in Abschriften oder frühen Drucken überlieferte Sonate, muss dies also noch nicht bedeuten, dass sie nicht von ihm stammt. Zur Klärung der Autorfrage sind dann Überlieferung und Stil zu untersuchen. Ist ein Werk in verschiedenen, voneinander unabhängigen Abschriften erhalten, kann es als echt angesehen werden. Verdächtig sind dagegen Stücke, die in nur einer, zudem autorfern entstandenen Quelle überliefert sind. Bestehen in einem solchen Fall auch noch stilkritische Zweifel, ist von einer Fehlzuschreibung auszugehen.

Insgesamt sind gut 40 Sonaten bekannt, deren Authentizität nicht gesichert ist. Für zwei Drittel davon ist Haydn allein schon aus musikalischen Gründen nicht ernsthaft in Betracht zu ziehen. Diese Sonaten sind im 1957 erschienenen ersten Band des thematisch-bibliographischen Haydn-Werkverzeichnisses von

Anthony van Hoboken entweder von vornherein als unecht angeführt oder gar nicht enthalten, weil sie erst später bekannt wurden. (Einzelne, wie die von Johann Gottfried Schwanenberger komponierte Sonate Hob. XVI:17, sind bei Hoboken irrtümlich unter den echten Sonaten gelandet.) Von den weiteren ungesicherten Sonaten wurden in die Gesamtausgabe 15 aufgenommen, für die Haydns Autorschaft nach dem damaligen Stand der Forschung relativ sicher oder zumindest diskutabel erschien: Hob. XVI:12, 13, 2, 1, 7, 8, 9, 10, G1, XVII:D1, XVI:47<sup>bis</sup>, 16, 5, Es2 und Es3 (darunter mit Hob. XVI:G1, Hob. XVII:D1, Hob. XVI:Es2 und Es3 Werke, die Hoboken, was an der Nomenklatur mit Tonartbuchstaben zu erkennen ist, als Fehlzuschreibungen klassifiziert hatte).

Inzwischen haben für vier dieser Sonaten die Zweifel an der Echtheit so zugenommen, dass entschieden wurde, sie nicht in den Hauptteil des vorliegenden Bandes aufzunehmen. (Geringere Zweifel bestehen auch bei den Sonaten C-dur Hob. XVI:1 und A-dur Hob. XVI:12, die aber nicht hinreichend erschienen, um sie ebenfalls auszuschneiden.) Damit die vorliegende neue Urtextausgabe inhaltlich nicht hinter den Stand der Gesamtausgabe zurückfällt, werden sie in *Anhang II* wiedergegeben. Neben den Sonaten Es-dur Hob. XVI:16 und A-dur Hob. XVI:5 sind dies die nach der Herkunft der zuerst bekannt gewordenen, in einem Fall auch einzigen Quelle benannten „Raigerner Sonaten“ Es-dur Hob. XVI:Es2 und Es3. In der vorliegenden Edition wurde zu Hob. XVI:Es3 der Finalsatz ergänzt; er war in der Gesamtausgabe noch nicht enthalten, da er erst später in zwei Abschriften aufgefunden wurde (in einer davon ist die Sonate unter dem Namen Mariano Romano Kayser überliefert). Am Beginn von *Anhang II* stehen der 2. und 3. Satz der Sonate Hob. XVI:11, einer Zusammenstellung von fremder Hand, die das Finale der Sonate Hob. XVI:G1 als 1. Satz mit diesen beiden Sätzen als Mittelsatz bzw. als Finale kombiniert. Von diesen Sätzen stammt zumindest das Menuett von Haydn, denn es findet sich – mit einem anderen Mittelteil – im

Baryton-Trio Hob. XI:26. Da die Zusammenstellung sowie Trio und Andante wohl nicht von Haydn herrühren, wird, anders als in anderen neueren Ausgaben von Haydns Klaviersonaten, im vorliegenden Band auf einen Abdruck dieser Fassung im Ganzen verzichtet.

Ebenso sind keine zusätzlichen, als unecht anzusehenden Sonaten aufgenommen worden, auch wenn diese sich in anderen Ausgaben finden. Das betrifft die nach dem Fundort der einzigen Quelle benannte „Bozner Sonate“ Hob. deest F3 und die Sonate F-dur Hob. XVI:47, eine fremde Kompilation eines nicht von Haydn stammenden Kopfsatzes (Moderato; abgedruckt im Anhang zum Kritischen Bericht des Gesamtausgabenbandes) mit dem jeweils um einen Halbton nach oben transponierten 1. und 2. Satz der Sonate Hob. XVI:47<sup>bis</sup>. (Die Zählung als 47<sup>bis</sup> rührt daher, dass Hoboken fälschlicherweise diese Sonate in e-moll/E-dur für eine Zweitfassung und die in F-dur für das Original hielt.)

Dagegen entfallen drei weitere im Anhang des Gesamtausgabenbandes und der bisherigen Urtextausgabe enthaltene Einzelsätze. Das dort als Fragment bezeichnete Allegro molto D-dur Hob. XVII:D2 ist nicht Teil einer Klaviersonate, sondern eine von einem unbekanntem Autor nachkomponierte Einleitung zu den (Haydn ebenfalls fälschlich zugeschriebenen) Variationen Hob. XVII:7. Für die Aria F-dur Hob. XVII:F1 ist Haydn zwar als Autor nicht ganz auszuschließen, sie ist aber nicht Teil einer Klaviersonate, sondern Zusatz zu einer Folge von Tänzen (und entsprechend auch im Band *Tänze und Märsche* der Gesamtausgabe veröffentlicht). Das Minuetto Fis-dur Hob. IX:26 schließlich stammt von Johann Philipp Kirnberger.

Auswahl und Zählung der Klaviersonaten im Hoboken-Verzeichnis gehen auf die Edition zurück, die Karl Päsler 1918 in drei Bänden in der alten Haydn-Gesamtausgabe vorlegte. (Die Gesamtausgabe blieb Fragment; in den insgesamt elf Bänden wurde nur ein Bruchteil von Haydns Schaffen veröffentlicht.) Päsler wollte die Sonaten in chronologischer Folge wiedergeben, die er, soweit keine

Datierung vorlag, vor allem auf Basis stilistischer Einschätzungen festlegte. Sie lassen sich nicht immer nachvollziehen – wie etwa die Einordnung der Sonaten Hob. XVI:44–47 nach den zwischen 1773 und 1786 entstandenen Sonaten (bei Hoboken trotz Übernahme der Zählung Päslers berichtigt). Letztlich ist eine durchgehende Chronologie zumindest der Sonaten in Band I nicht möglich. Mangels einer Alternative behielt Georg Feder daher innerhalb der von ihm aufgestellten drei Gruppen die Reihenfolge von Päsler/Hoboken in groben Zügen bei, soweit nicht aus stilkritischen Gründen Umstellungen angebracht erschienen.

Sie ergeben sich insbesondere aus dem für das Tasteninstrument vorausgesetzten Umfang. Die Frühen Sonaten und Kleinen frühen Sonaten gehen nicht über  $d^3$  als Spitzenton hinaus, ebenso die Sonaten e-moll/E-dur Hob. XVI:47<sup>bis</sup>, Es-dur Hob. XVI:45 und D-dur Hob. XVI:19. Dagegen wird in den Sonaten As-dur Hob. XVI:46, B-dur Hob. XVI:18 und g-moll Hob. XVI:44 sowie im Fragment Hob. XVI:5a  $f^3$  erreicht; hier hat Haydn offenbar die Weiterentwicklung im Instrumentenbau berücksichtigt. Die entsprechenden Sonaten müssen somit nach 1767 eingeordnet werden, denn Hob. XVI:45 und 19 entstanden laut Haydns Datierung auf den Autographen 1766 und 1767. Die Sonate Hob. XVI:47<sup>bis</sup> rückte Georg Feder in seiner Gruppe der um 1765–72 entstandenen Sonaten an die erste Stelle, da sie offenbar eine instrumentenbauliche Besonderheit voraussetzt, die ab Mitte des 18. Jahrhunderts außer Gebrauch kam: die „kurze Bass-Oktave“. Im Cembalo- und Orgelbau der Zeit wurden zur Materialersparnis oft die seltener benötigten Töne *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis* weggelassen und die Töne *C*, *D* und *E* auf andere Tasten gelegt. Bei einem Dezimengriff wie im 1. Satz, T. 11, liegt bei einem solchen Instrument die unterste Note auf der Taste „*Fis*“, so dass der Akkord leicht zu greifen ist.

Auf besonderen Wunsch des Verlags wird als *Anhang III* eine Vervollständigung des 1. Satzes der Sonate Hob. XVI:5a aufgenommen – im Bewusstsein, dass eine „Rekonstruktion“ der Sonate eigent-

lich gar nicht möglich ist. Erhalten sind davon nur das Incipit in „Entwurf-Katalog“ und „Haydn-Verzeichnis“ (das Hoboken zunächst fälschlich als Divertimento für Klavier mit Streichern unter XIV:5 einordnete), der Schluss des 1. Satzes – siehe Abbildung auf S. 172 – und ein Menuett, dem wohl noch ein weiterer Satz folgte. Im 1. Satz fehlen wesentliche Teile der Exposition (die gesamte Entwicklung des im Incipit ange-rissenen Themas und der Seitensatz), die Durchführung und der Beginn der Reprise. Sie müssen also gänzlich neu erfunden werden – was trotz Anlehnung an Haydn nicht als Stilkopie, sondern als freies Experiment verstanden werden soll.

Den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken sei für freundlich zur Verfügung gestelltes Quellenmaterial herzlich gedankt.

Köln, Frühjahr 2020

Armin Raab

#### *Zum Fingersatz*

Die in diesem Band abgedruckten Fingersatzangaben stammen – ungewöhnlicherweise – für jede Sonate von jeweils einer anderen Künstlerin, einem anderen Künstler. Eine Übersicht aller Beteiligten findet sich im Register auf S. VI der vorliegenden Edition. Der individuelle Zugang der betrauten KünstlerInnen führt dazu, dass sich die Art und Intention des Fingersatzes von Sonate zu Sonate stark unterscheiden kann. Ziel bei der Zusammenstellung war nun nicht, bestehende Unterschiede einzuebnen, sondern im Gegenteil die interpretatorisch-technischen Überlegungen jeder Pianistin und jedes Pianisten erfahrbar zu machen. So werden einmal wenige, das andere Mal viele Ziffern gedruckt; mal ist der Fingersatz eher pädagogisch orientiert, mal richtet er sich bewusst an Fortgeschrittene. Parallelstellen sind in der Regel identisch bezeichnet – in einigen Sonaten weichen sie jedoch bewusst voneinander ab, entweder aus klanglichen oder aus klavierpädagogischen Gründen. Teils will der gedruckte Fin-

gersatz die gewünschte Phrasierung von Motiven vorgeben, teils hält er sich neutral und ermöglicht somit prinzipiell jede Artikulation. Einige Künstler haben auch ihre Erfahrung aus der historisch informierten Aufführungspraxis einfließen lassen und hatten bei ihren individuellen Lösungen Instrumente aus der Haydn-Zeit im Blickfeld.

Der Verlag möchte jede Klavierspielerin, jeden Klavierspieler mit dieser Urtextausgabe zu einer frischen, inspirierenden Beschäftigung mit Haydns Sonaten-Kosmos einladen. Wir danken allen Künstlerinnen und Künstlern, die ihre je ganz persönliche Sicht auf Haydns Sonaten mit uns teilen.

München, Frühjahr 2020  
G. Henle Verlag

## Preface

The three-volume edition of the complete piano sonatas by Joseph Haydn (1732–1809) reproduces the musical text of the Complete Edition edited by the Joseph Haydn-Institut Köln. In the present volume I several adjustments have been made compared to the Complete Edition (and to Henle's previous Urtext editions that were based on it): pieces that are now known to have been written by another composer or that do not belong among the piano sonatas have been excluded, and works whose authenticity is doubtful have been moved from the main volume into an appendix. Additionally, errors in the musical text have been corrected, some of which the volume's editor, Georg Feder (1927–2006), had already listed in his subsequent Critical Report, published in 2007.

The present grouping of the sonatas does not stem from the composer (unlike, for example, the three groups of six works each in volume II), but has been made by the editor according to system-

atic and chronological considerations. Thus the sonatas that Haydn composed in his early creative years – partly for teaching purposes and before he assumed his post at Prince Esterházy's court in 1761 – can be divided into two types: those that were more technically and musically demanding for “Kenner” (Early sonatas), and the easier and shorter ones for “Liebhaber” (Little early sonatas). It was not until his time as Kapellmeister at the Esterházy Court that Haydn wrote the other works contained in this volume (Sonatas about 1765–1772).

Whereas Haydn's authorship of the later sonatas in volumes II and III is beyond dispute, uncertainty remains around a number of works in volume I. Only ten of the sonatas appear in Haydn's work catalogues, the “Entwurf-Katalog” and the “Haydn-Verzeichnis” (for more information see the *Comments* at the end of the present volume, *Preliminary note*). Alongside the Sonatas in G major Hob. XVI:6, E♭ major Hob. XVI:45, D major Hob. XVI:19, and B♭ major Hob. XVI:18 (plus the fragment in D major Hob. XVI:5a), which survive either partly or completely in autograph and whose authenticity is confirmed thereby, they comprise the Sonatas in D major Hob. XVI:14, C major Hob. XVI:3, D major Hob. XVI:4, A♭ major Hob. XVI:46 and g minor Hob. XVI:44 (the last one is found only in the “Haydn-Verzeichnis”, compiled in 1805).

Haydn's own catalogues of his works are such an important tool for determining authenticity because, as the most famous composer of his day, numerous works were falsely attributed to him even during his lifetime – probably because the name “Haydn” sold more copies. As the catalogue entries are generally accompanied by a musical incipit of a few measures, works can be identified unambiguously. The catalogues also provide information about compositions that do not survive: we only know the incipits for the Fragment Hob. XVI:5a and the seven lost Sonatas Hob. XVI:2a, b, c, d, e, g, h (see *Appendix I*) from this source.

Haydn did not start compiling the “Entwurf-Katalog” until 1765, and by

no means added all of his earlier works to it. Thus, the fact that a sonata that has survived under Haydn's name in copies or early prints is missing from it does not necessarily mean that he did not compose it. In such cases, a work's transmission and style need to be examined to clarify the question of its authorship. Where a work has been handed down in different copies that are independent of one another, it can be considered authentic. On the other hand, works that are only transmitted in one source that is, moreover, not close to the composer, are considered doubtful. If there are also stylistic doubts in such a case, a misattribution can be assumed.

Overall, there are more than 40 sonatas whose authenticity is uncertain. For around two-thirds of these Haydn cannot seriously be considered the composer due to musical reasons alone. In the first volume of Anthony van Hoboken's thematic-bibliographic Haydn Works Catalogue, published in 1957, these sonatas were either listed from the outset as inauthentic, or not even included because they became known only later. (Isolated ones, such as the Sonata Hob. XVI:17 composed by Johann Gottfried Schwanenberger, mistakenly ended up among the genuine sonatas in Hoboken.) Of the other dubious sonatas, 15 whose authenticity, according to the state of research at the time, seemed fairly assured or at least arguable, were included in the Complete Edition. These are: Hob. XVI:12, 13, 2, 1, 7, 8, 9, 10, G1, XVII:D1, XVI:47<sup>bis</sup>, 16, 5, Es2 and Es3 (including, as far as Hob. XVI:G1, Hob. XVII:D1, Hob. XVI:Es2 and Es3 are concerned, works that Hoboken had classified as being misattributions, as is indicated by his use of German key signature letters. “Es” here indicates E♭).

In the meantime, concerns as to the authenticity of four of these sonatas have increased to such a degree that it has been decided not to include them in the main part of our volume. (Lesser doubts also exist regarding the Sonatas in C major Hob. XVI:1 and A major Hob. XVI:12, although not enough to justify their exclusion too.) So that the present new Urtext edition does not fall

behind the Complete Edition in terms of content, the four are reproduced in *Appendix II*. They comprise the Sonatas in E♭ major Hob. XVI:16 and A major Hob. XVI:5, and the two “Raigern Sonatas” Hob. XVI:Es2 and Es3, named after their first-known place of origin and in one case also the sole source. In our edition, the final movement of Hob. XVI:Es3 has been added; it was not included in the Complete Edition as it was only discovered later, in two copies (in one of which the Sonata is attributed to Mariano Romano Kayser). At the beginning of *Appendix II* are the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> movements of the Sonata Hob. XVI:11, a compilation in an unknown hand that combines the finale of the Sonata Hob. XVI:G1 as its 1<sup>st</sup> movement with these two movements as middle movement and finale respectively. The minuet at least was written by Haydn, for it is also found, with a different middle section, in the Baryton Trio Hob. XI:26. Since this collocation of movements, along with the Trio and Andante, likely does not derive from Haydn, we do not – unlike other more recent editions of Haydn’s Piano Sonatas – reproduce this version in its entirety in our edition.

Likewise, no additional sonatas that are regarded as inauthentic have been included, even when they are to be found in other editions. This applies to the “Bolzano Sonata” Hob. deest F3, named after the location of its sole source, and the Sonata in F major Hob. XVI:47, a third-party compilation of a 1<sup>st</sup> movement not composed by Haydn (Moderato; reproduced in the appendix to the Critical Report of the Complete Edition volume) with the 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> movements of the Sonata Hob. XVI:47<sup>bis</sup>, both transposed up a half-tone. (The numbering 47<sup>bis</sup> stems from the fact that Hoboken mistakenly considered this Sonata in e minor/E major to be a second version, and the one in F major to be the original.)

By contrast, three further single movements that were included in the appendix to the Complete Edition volume and in the previous Urtext edition are omitted here. The Allegro molto in D major Hob. XVII:D2 included there and described as a fragment is not part of a

piano sonata but, rather, a later introduction by an unknown author for the Variations Hob. XVII:7, themselves also misattributed to Haydn. Although Haydn cannot be completely ruled out as the composer of the Aria in F major Hob. XVII:F1, it is not part of a piano sonata but an addition to a series of dances (and thus published in the volume *Tänze und Märsche* in the Complete Edition). Finally, the Minuetto in F♯ major Hob. IX:26 was written by Johann Philipp Kirnberger.

The selection and numbering of the piano sonatas in the Hoboken Catalogue date back to the three-volume edition produced by Karl Päsler in 1918 for the old Haydn Complete Edition. (This complete edition remained a fragment: its eleven volumes encompassed only a fraction of Haydn’s oeuvre.) Päsler wanted to reproduce the sonatas in chronological order, and wherever dating was not available he estimated it, mainly on the basis of style. It is not always easy to understand his decisions – for example, his positioning of the Sonatas Hob. XVI:44–47 after the sonatas composed between 1773 and 1786 (which Hoboken rectifies despite adopting Päsler’s numbering). Ultimately it is not possible to provide a consistent chronology at least for the sonatas in volume I. In the absence of an alternative, Georg Feder retained the rough outlines of Päsler/Hoboken’s sequence within the three groups he had established, unless adjustments seemed appropriate on stylistic grounds.

Such adjustments particularly arise out of the prescribed range of the keyboard instrument. The Early sonatas and Little early sonatas do not go above the top note *d*<sup>3</sup>, and neither do the Sonatas in e minor/E major Hob. XVI:47<sup>bis</sup>, E♭ major Hob. XVI:45 and D major Hob. XVI:19. On the other hand, those in A♭ major Hob. XVI:46, B♭ major Hob. XVI:18 and g minor Hob. XVI:44, as well as the Fragment Hob. XVI:5a, go up to *f*<sup>3</sup>; Haydn had evidently taken into account further developments in instrument-making here. The corresponding sonatas must therefore be assigned to after 1767, as according to Haydn’s

dating on the autograph manuscripts Hob. XVI:45 and 19 were composed in 1766 and 1767. In his grouping, Georg Feder moved the Sonata Hob. XVI:47<sup>bis</sup> to first place among the sonatas composed about 1765–72, as it apparently assumes an instrumental peculiarity that fell into disuse from the middle of the 18<sup>th</sup> century: the “short octave” in the bass. In harpsichord- and organmaking of the time, the rarely-needed notes C♯, D♯, F♯ and G♯ were often omitted to save on materials, with the notes C, D and E assigned to other keys. When spanning a tenth as in the 1<sup>st</sup> movement, m. 11, the lowest note on such an instrument falls on the “F♯” key, making the chord easy to span.

At the particular request of the publishing house, *Appendix III* comprises a completion of the 1<sup>st</sup> movement of the Sonata Hob. XVI:5a – bearing in mind always that a “reconstruction” of the sonata is actually impossible. Only the incipit in the “Entwurf-Katalog” and “Haydn-Verzeichnis” (which Hoboken originally wrongly classified under XIV:5 as a Divertimento for piano and strings), the ending of the 1<sup>st</sup> movement – also see reproduction on p. 172 – and a minuet, which was probably followed by another movement, have survived. Large parts of the exposition are missing from the 1<sup>st</sup> movement (the entire working-out of the theme derived from the incipit, and the second subject), as well as the development and the beginning of the recapitulation, so these have had to be completely reimagined. Despite the fact that they borrow from Haydn, they are not to be understood as a stylistic copy but rather as a free experiment.

We thank the libraries named in the *Comments* for kindly making the source materials available to us.

Cologne, spring 2020  
Armin Raab

#### *On the fingering*

Unusually, each of the sonatas in this volume has been supplied with fingerings by a different performer; their

names are all listed in the index to the present edition (p. VI). The individual approach of each artist means that the type and purpose of the fingerings may differ markedly from sonata to sonata. Our goal in bringing them together has not been to level out any differences, but – on the contrary – to make visible the interpretative and technical deliberations of each pianist. Thus some of the sonatas have few printed fingerings, others have many; sometimes the fingering is more pedagogically inclined, and at other times it is consciously directed towards more advanced pianists. Parallel contexts are, as a rule, fingered identically, but in some sonatas they are intentionally made different from each other, either for pedagogical reasons or to achieve a different sound. The printed fingerings are sometimes intended to produce a specific way of phrasing motives, but at other times remain neutral, so as – in principle – to permit any articulation. Some artists have incorporated their experience of historically informed performance practice, and have had regard to the instruments of Haydn's day when proposing their own individual solutions.

The publisher invites every pianist to a fresh and inspiring engagement with Haydn's sonata universe. We thank all our artists for sharing their own personal view of Haydn's sonatas with us here.

Munich, spring 2020  
G. Henle Verlag

## Préface

L'édition en trois volumes de toutes les sonates pour piano de Joseph Haydn (1732–1809) reproduit le texte musical de l'Édition Complète des œuvres du compositeur publiée par le Joseph Haydn-Institut Köln. Le volume I pré-

senté ici contient quelques modifications par rapport à cette édition (et aux anciennes éditions Urtext de l'éditeur s'y référant): les pièces dont on sait maintenant qu'elles furent composées par un autre auteur ou qu'elles ne sont pas des sonates pour piano ont été écartées tandis que les œuvres d'authenticité douteuse ne figurent plus dans le corps principal du recueil, mais en annexe. Des erreurs ont été corrigées dans la partition, dont certaines encore décrites par l'éditeur du volume concerné, Georg Feder (1927–2006), dans le Commentaire Critique rédigé par ses soins après la parution de l'Édition Complète et publié en 2007.

Contrairement, par exemple, aux trois groupes de six œuvres chacun présentés dans le volume II, le regroupement des sonates du volume I n'a pas été effectué par le compositeur, mais par l'éditeur, en fonction de critères systématiques et chronologiques. Ainsi, les premières sonates de Haydn – dont certaines à visées pédagogiques et composées probablement avant sa nomination à la cour des princes Esterházy en 1761 – peuvent-elles être réparties en deux catégories: d'une part les sonates les plus exigeantes techniquement et musicalement, destinées aux «Kenner» (Sonates de jeunesse), et d'autre part, les sonates plus faciles et plus courtes pour les «Liebhaber» (Petites sonates de jeunesse). Les autres œuvres incluses dans ce volume datent de l'époque où Haydn était maître de chapelle à la cour princière (Sonates env. 1765–1772).

Si la paternité de Haydn est incontestable pour les sonates ultérieures réunies dans les volumes II et III, celle de certaines œuvres du volume I est sujette à caution. Seules dix de ces sonates figurent dans les catalogues des œuvres de Haydn, son «Entwurf-Katalog» et le «Haydn-Verzeichnis» (voir la *Vorbemerkung* ou *Preliminary note* dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du présent volume). Outre les Sonates en Sol majeur Hob. XVI:6, Mi<sup>b</sup> majeur Hob. XVI:45, Ré majeur Hob. XVI:19 et Si<sup>b</sup> majeur Hob. XVI:18 (ainsi que le fragment en Ré majeur Hob. XVI:5a) parvenues à la postérité sous la forme de manuscrits

autographes complets ou partiels permettant une authentification certaine, il s'agit des Sonates en Ré majeur Hob. XVI:14, Ut majeur Hob. XVI:3, Ré majeur Hob. XVI:4, La<sup>b</sup> majeur Hob. XVI:46 et sol mineur Hob. XVI:44 (cette dernière présente uniquement dans le «Haydn-Verzeichnis» établi en 1805).

Les catalogues établis personnellement par Haydn constituent un outil particulièrement important de la critique de l'authenticité de ses œuvres, car de nombreuses œuvres lui furent attribuées indûment, déjà de son vivant, du fait de son immense célébrité – probablement parce qu'elles se vendaient mieux sous le nom de «Haydn». Les entrées des catalogues étant généralement complétées d'un incipit musical de plusieurs mesures, les œuvres peuvent être clairement identifiées. Les catalogues fournissent également des informations sur des compositions disparues: les incipits du fragment Hob. XVI:5a et des sept sonates perdues Hob. XVI:2a, b, c, d, e, g, h (voir *Appendice I*) sont les seuls témoignages de l'existence de ces œuvres.

Haydn ne commença à tenir son «Entwurf-Katalog» qu'à partir de 1765, sans y recenser toutes les œuvres composées précédemment. Par conséquent, si une sonate transmise sous la forme de copies ou d'impressions anciennes au nom de Haydn n'y figure pas, cela ne signifie pas nécessairement qu'elle n'est pas de lui. Afin de clarifier la question de l'auteur, il faut ensuite examiner le mode de transmission et le style. S'il existe différentes copies indépendantes d'une œuvre, celle-ci peut être considérée comme authentique. A contrario, une œuvre sera considérée comme suspecte si elle n'a été transmise que par une seule source elle-même très éloignée de l'auteur. Dans ce cas, si des interrogations de nature stylistique se font également jour, il est probable qu'il s'agisse d'une fausse attribution.

On comptabilise au total une bonne quarantaine de sonates dont l'authenticité n'est pas avérée. Dans les deux tiers des cas, la paternité de Haydn ne peut être sérieusement envisagée, ne serait-ce que pour des raisons d'ordre musical. Pour certaines, ces sonates ont

été répertoriées d'emblée comme des faux, pour d'autres, elles ne figurent pas dans le premier volume du catalogue thématique et bibliographique des œuvres de Haydn publié par Anthony van Hoboken en 1957 parce qu'elles n'ont été découvertes que plus tard. (Chez Hoboken, quelques sonates de main étrangère se sont glissées par erreur parmi les sonates authentiques, notamment la Sonate Hob. XVI:17 composée par Johann Gottfried Schwanenberger.) Parmi les autres sonates non attestées, 15 figurent dans l'Édition Complète, car leur authenticité semblait relativement certaine, ou du moins plausible, compte tenu de l'état de la recherche au moment de la parution de cette édition: Hob. XVI:12, 13, 2, 1, 7, 8, 9, 10, G1, XVII:D1, XVI:47<sup>bis</sup>, 16, 5, Es2 et Es3 (parmi lesquelles celles désignées par Hob. XVI:G1, Hob. XVII:D1, Hob. XVI:Es2 et Es3 étaient manifestement considérées par Hoboken comme de fausses attributions au vu de leur nomenclature avec des tonalités allemandes).

Depuis, les doutes relatifs à l'authenticité de quatre de ces sonates se sont tellement renforcés qu'il a été décidé de ne pas les inclure dans le corps principal de ce volume. (Il existe aussi des doutes à propos des Sonates en Ut majeur Hob. XVI:1 et en La majeur Hob. XVI:12, mais ils sont moins importants et ont semblé insuffisants pour les exclure également). Afin d'éviter que la présente nouvelle édition Urtext ne revienne en arrière par rapport à l'état de l'Édition Complète en termes de contenu, elles sont reproduites dans l'*Appendice II*. Outre les Sonates en Mib majeur Hob. XVI:16 et La majeur Hob. XVI:5, il s'agit des «Sonates de Raigern» en Mib majeur Hob. XVI:Es2 et Es3, nommées d'après l'origine de la première source connue qui s'avère également, pour l'une d'entre elles, être la seule. La présente édition comporte également le dernier mouvement de la Sonate Hob. XVI:Es3 qui ne figurait pas encore dans l'Édition Complète, car il a été retrouvé ultérieurement, sous la forme de deux copies (dans l'une d'elles, la Sonate porte le nom de Mariano Romano Kayser). Au début de l'*Appendice II* figurent également les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>

mouvements de la Sonate Hob. XVI:11. Cette dernière est une compilation de main étrangère qui utilise le Finale de la Sonate Hob. XVI:G1 en guise de 1<sup>er</sup> mouvement auquel s'ajoutent en tant que mouvement central, respectivement Finale, les deux mouvements cités dont au moins le Menuet est de Haydn puisqu'il se trouve – avec une partie centrale différente – dans le Trio avec baryton Hob. XI:26. Étant donné que cette compilation, tout comme le Trio et l'Andante, ne sont pas de Haydn, le présent volume, contrairement à d'autres éditions plus récentes des sonates pour piano de Haydn, renonce à une parution de cette version dans son intégralité.

De même, aucune sonate supplémentaire considérée comme non authentique n'a été incluse, même si elle figure dans d'autres éditions, en particulier la «Sonate Bolzano» Hob. deest F3, nommée d'après le lieu où fut découverte son unique source, et la Sonate en Fa majeur Hob. XVI:47, compilation étrangère d'un premier mouvement ne provenant pas de Haydn (Moderato; imprimé en annexe au Commentaire Critique de l'Édition Complète) allié aux deux premiers mouvements de la Sonate Hob. XVI:47<sup>bis</sup> transposés au demi-ton supérieur. (La numérotation 47<sup>bis</sup> tient à ce que Hoboken considérait à tort cette sonate en mi mineur/Mi majeur comme une seconde version de celle en Fa majeur qu'il tenait pour l'original.)

Trois autres mouvements individuels présentés dans l'appendice au volume correspondant de l'Édition Complète et de la précédente édition Urtext ont également été écartés. L'Allegro molto en Ré majeur Hob. XVII:D2, qui y est désigné comme un fragment, ne provient pas d'une sonate pour piano, mais constitue une introduction aux Variations Hob. XVII:7 (également attribuées à tort à Haydn), composée a posteriori par un auteur inconnu. Pour l'Aria en Fa majeur Hob. XVII:F1, la paternité de Haydn ne peut être complètement exclue. Cependant, elle n'est pas partie d'une sonate pour piano, mais un ajout à une suite de danses (qui a donc été publié dans le volume *Tänze und Märsche* de l'Édition Complète). Quant à lui, le Minuetto en

Fa $\sharp$  majeur Hob. IX:26 est de Johann Philipp Kirnberger.

La sélection et la numérotation des sonates pour piano dans le catalogue Hoboken reposent sur l'édition en trois volumes présentée par Karl Päsler en 1918 dans l'ancienne Édition Complète des œuvres de Haydn. (Cette édition resta inachevée; seule une fraction de l'œuvre de Haydn fut publiée dans les onze volumes parus). L'objectif de Päsler était de reproduire les sonates dans l'ordre chronologique. Pour ce faire, en l'absence de datation, il s'appuya principalement sur des critères stylistiques. Ces derniers ne sont pas toujours faciles à retracer, – comme pour le classement des Sonates Hob. XVI:44–47 après les sonates écrites entre 1773 et 1786 (rectifié chez Hoboken malgré l'adoption du classement de Päsler). Quoi qu'il en soit, il n'est pas possible d'établir une chronologie cohérente, du moins pour ce qui concerne les sonates du volume I. En l'absence d'une alternative, Georg Feder conserva donc grosso modo l'ordre de Päsler/Hoboken au sein des trois groupes qu'il avait établis, hormis quelques changements motivés par des éléments stylistiques.

Ces derniers sont liés en particulier à l'étendue imposée par l'instrument à clavier. Les Sonates de jeunesse et les Petites sonates de jeunesse ne dépassent pas le *re*<sup>3</sup> à l'aigu, de même que les Sonates en mi mineur/Mi majeur Hob. XVI:47<sup>bis</sup>, Mib majeur Hob. XVI:45 et Ré majeur Hob. XVI:19. En revanche, les Sonates en Lab majeur Hob. XVI:46, Sib majeur Hob. XVI:18 et sol mineur Hob. XVI:44 ainsi que le fragment Hob. XVI:5a atteignent le *fa*<sup>3</sup>, montrant ainsi que Haydn avait tenu compte des évolutions de la facture instrumentale. Les sonates correspondantes doivent donc être classées après 1767, car selon la datation de Haydn sur les manuscrits autographes, Hob. XVI:45 et 19 furent écrites en 1766 et 1767. Georg Feder place la Sonate Hob. XVI:47<sup>bis</sup> en tête de son groupe de sonates écrites vers 1765–72, car elle présuppose manifestement une particularité instrumentale tombée en désuétude à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle: «l'octave courte».

Dans la facture de clavecin et d'orgue de l'époque, les notes les moins utilisées, c'est-à-dire *Do♯*, *Ré♯*, *Fa♯* et *Sol♯*, étaient souvent omises afin d'économiser sur les matériaux, tandis que les notes *Do*, *Ré* et *Mi* étaient placées sur d'autres touches. Pour un intervalle de dixième tel que celui de la mes. 11 dans le 1<sup>er</sup> mouvement, la note la plus basse d'un tel instrument correspond à la touche du «*Fa♯*», facilitant ainsi l'exécution de l'accord.

Une version complétée du 1<sup>er</sup> mouvement de la Sonate Hob. XVI:5a est incluse en tant qu'*Appendice III* à la demande de la maison d'édition – tout en ayant conscience qu'en réalité, une «reconstitution» de la sonate est impossible. Les seuls éléments ayant survécu sont l'incipit figurant dans le «Entwurf-Katalog» et le «Haydn-Verzeichnis» (attribué tout d'abord à tort par Hoboken comme Divertimento pour piano avec instruments à cordes, sous XIV:5), la fin du 1<sup>er</sup> mouvement – voir aussi la reproduction p. 172 – et un menuet qui était probablement suivi d'un autre mouvement. Dans le premier mouvement manquent des parties essentielles de l'exposition (tout l'évolution du thème esquissé dans l'incipit ainsi que le thème secondaire), le développement et le début de la réex-

position. Ces éléments doivent donc être complètement réinventés – ce qui, bien que Haydn ait servi de référence, ne doit pas être compris comme une copie de son style, mais plutôt comme une expérience libre.

Nous remercions chaleureusement les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour l'aimable mise à disposition des sources.

Cologne, printemps 2020  
Armin Raab

#### *À propos des doigtés*

Fait inhabituel, les indications de doigtés imprimées dans ce volume proviennent d'un ou d'une artiste différents pour chaque sonate. Vous trouverez une vue d'ensemble de tous les contributeurs dans l'index figurant p. VI de la présente édition. L'approche individuelle de chaque artiste de référence a pour conséquence que le style et l'intention des doigtés peuvent varier considérablement d'une sonate à l'autre. Les rassembler ici n'avait pas pour objectif de niveler les différences existantes, mais au contraire de rendre tangible la réflexion

de chaque pianiste au regard de l'interprétation et de la technique. Ainsi les indications sont-elles tantôt rares tantôt nombreuses, à visée pédagogique ou volontairement destinées à des pianistes de niveau avancé. Généralement, les passages parallèles sont traités de manière identique – cependant, dans certaines sonates, le traitement est sciemment différent, pour des raisons pédagogiques ou musicales. Dans certains cas, le doigté retenu indique le phrasé de motifs souhaité, dans d'autres, sa neutralité permet, en principe, n'importe quelle articulation. Certains artistes se sont également appuyés sur leur expérience d'une pratique d'interprétation historiquement informée, en gardant les instruments contemporains de Haydn en ligne de mire des solutions individuelles proposées.

Grâce à cette édition Urtext, la maison d'édition souhaite proposer à tous les pianistes une approche de l'univers des sonates de Haydn fraîche et propice à l'inspiration. Nous remercions chaleureusement tous les artistes qui partagent leur vision très personnelle des sonates de Haydn ici avec nous.

Munich, printemps 2020  
G. Henle Verlag