

VORWORT

Die Studien-Edition der Streichtrios erscheint in drei Heften. Sie basiert, ebenso wie die zugehörige Stimmenausgabe, auf dem Text der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke*, herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln (*JHW*), Reihe XI, Bd. 1 und 2, 1986 bzw. 1996 hrsg. v. Bruce C. MacIntyre und Barry S. Brook. Die 21 Streichtrios („Divertimenti à tre“) der Hefte I und II entsprechen Bd. 1 der Gesamtausgabe. Sie sind durch den Eintrag in Haydns „Entwurf-Katalog“ von 1765 als authentisch verbürgt (Hoboken V:1–21). In Heft III werden (wie in Bd. 2 der Gesamtausgabe) unbeglaubigte Trios zur Diskussion gestellt, die unter Haydns Namen überliefert sind. Auch wenn mehrere von ihnen vielleicht Haydns Namen nicht zu Recht tragen, bilden sie doch interessante Beispiele aus Haydns Umgebung.

Keines der Streichtrios Haydns ist im Autograph oder in einer autorisierten Quelle erhalten, aber die meisten Werke sind in zahlreichen, großenteils kommerziell verbreiteten Abschriften überliefert, viele wurden auch schon früh gedruckt. Allerdings sind drei Trios aus Haydns „Entwurf-Katalog“ heute verschollen: Nr. 5 in H-dur, Nr. 9 in Es-dur und Nr. 14 in h-moll. (Ihre Notincipits wurden an entsprechender Stelle der Ausgabe eingeordnet.) Vermutlich gelangten sie zufällig nicht in den kommerziellen Vertrieb (Nr. 5 und 14 wegen der seltenen Tonarten? Nr. 9 als „überflüssiges“ fünftes Trio in Es-dur?). So wäre es denkbar, dass es eine geringe Zahl schwach überlieferter authentischer Trios gibt, die Haydn – trotz zweier Nachträge – nicht im „Entwurf-Katalog“ erfasste.

Haydns früheste Trios entstanden vermutlich schon in den mittleren 1750er Jahren – vor Haydns frühesten Streichquartetten, wenn man Giuseppe Carpani (*Le Haydine*, 1808, *Lettera Quinta*) glauben darf –,


die spätesten vor oder um 1765. Kompositionsreihenfolge und mögliche Werkgruppierungen sind weitgehend unbekannt. Gesichert ist nur, dass die Trios Nr. 15–20 (siehe Heft II) eine Gruppe bilden. Wegen ihrer archaischen Eigenschaften dürften diese sechs Werke zu den frühesten Trios gehören. Nr. 21 und 11, die Haydn im „Entwurf-Katalog“ an verschiedenen Stellen nachtrug, könnten dagegen zu den spätesten zählen.



Trio Nr. 8 ist ausnahmsweise mit Viola statt zweiter Violine als Mittelstimme besetzt. Hierdurch bildet es eine Brücke zu Haydns Barytontrios, in denen fast stets die Viola für die Mittelstimme verwendet ist (Hob. XI:1–126; veröffentlicht in *JHW XIV/1–5*). Die ersten Barytontrios Haydns entstanden schon um 1762, die meisten danach in schneller Folge in der 2. Hälfte der 1760er Jahre. Diese Stücke sind sämtlich kleinformatig und auf die begrenzte Nutzbarkeit des komplizierten, gambenähnlichen Barytons abgestimmt, wenn auch kompositorisch interessant und abwechslungsreich. Die Tradition der verhältnismäßig großen und für die erste Violine anspruchsvollen Streichtrios setzte Haydn hier nicht fort; umgekehrt wäre aber denkbar, dass nicht nur Nr. 8, sondern auch andere kürzere Streichtrios, insbesondere die beiden im Katalog nachgetragenen Trios Nr. 11 und 21 sowie Nr. 6 und Nr. 7, als Bindeglieder zwischen beiden Gattungen aus den frühen 1760er Jahren zu betrachten sind.



In der Folge etablierte sich das Streichquartett als neue Gattung und verdrängte das Streichtrio fast vollständig. Allerdings komponierte Haydn in den 1780er Jahren noch einmal sechs Divertimenti mit Flöte oder 1. Violine (Hob. IV:6–11); (Stimmenausgabe: HN 608, Studien-Edition HN 9608 – nach *JHW IX, Streichduos*). Haydn stellte sie vermutlich für den englischen Verleger William Forster zusammen, um dessen Wunsch nach Flötenmusik nachzukommen.

Zur Aufführungspraxis




Die Bezeichnung „Basso“ ist keine Instrumentenangabe, sondern bedeutet *Grundbass*. Die Unterstimme wurde bei so kleiner Besetzung üblicherweise nur mit Violoncello besetzt. Eine nachträgliche Besetzungsangabe in Haydns „Entwurf-Katalog“ bestätigt dies. Stimmkreuzungen, die offene Quartern erzeugen, welche bei Verwendung eines Kontrabasses vermieden würden, sprechen nicht dagegen; sie kommen noch 1771 in Haydns Streichquartetten „op. 17“ vor. Auch bei anderen Intervallen zeigt sich gelegentlich, dass der Stimmführung der einzelnen Instrumente mehr Gewicht beizumessen ist als einer zufälligen Stimmkreuzung. So sind in Trio Nr. 8, 1. Satz, T. 24, nicht Terzquart- und Sextakkord, sondern (wie in den anderen Variationen) die Grundakkorde der fünften und sechsten Stufe gemeint; nur dann kommt der Trugschluss richtig zur Wirkung.

Die Vorschlagsnoten sind einheitlich mit  angegeben, wie es Haydns Gewohnheit bis 1762 entspricht; in den Quellen sind sie widersprüchlich notiert. Die Ausführung ist aus der Notierung nicht abzuleiten. Oft dürften „lange“ Vorschläge gemeint sein, die den halben Wert der nachfolgenden Note bekommen. Insbesondere sind Figuren wie

 im allgemeinen als  wiederzugeben. Im Gegensatz dazu ist bei Rhythmen

wie  der Vorschlag gewöhnlich kurz zu deuten. Gelegentlich sind dem Kontext Hinweise auf die Realisation zu entnehmen. Zum Beispiel ist in Trio Nr. 4, 2. Satz, T. 8, der Vorschlag in Violino I entsprechend Violino II als  auszuführen, ebenso in Nr. 8, 2. Satz, T. 4, Violino I und II, in Analogie zu T. 20. In Trio Nr. 7, 1. Satz, T. 4, 7 usw. bietet sich die von Leopold Mozart bekannte

Realisation von  als  an.

Bei kleinen Notenwerten findet sich in den Quellen gelegentlich eine vereinfachte (ungenau) Notierung des Rhythmus. Insbesondere ist  ebenso wie  als  auszuführen (siehe Nr. 6, 2. Satz, T. 12 bzw. 40).

Als Ornamentzeichen ist normalerweise *tr* überliefert. Es versteht sich, dass seine Ausführung dem Kontext anzupassen ist. Auf kurzen Noten ist manchmal ein einfacher Praller zu empfehlen, an anderen Stellen möglicherweise ein Doppelschlag. Im Trio Nr. 2, 3. Satz, bildet der ausgeschriebene Doppelschlag in T. 22 ausnahmsweise einen Anhaltspunkt für die Interpretation von *tr* in T. 52 (auch T. 23, 53).

Als Staccato-Zeichen herrscht in den Quellen der Strich vor, der in vorliegender Ausgabe in Tropfenform wiedergegeben wird. Nur an wenigen Stellen wird – den Quellen folgend – der Punkt verwendet. Der Unterschied in der Bedeutung der beiden Zeichen kann – falls er nicht ausschließlich auf Schreibkonventionen beruht – nur geringfügig sein.

Schlussfermaten zeigen an, mit welcher Note der zweite Durchgang des zu wiederholenden Formteils endet. Die daran anschließenden Noten sind bei der Wiederholung durch Pausen zu ersetzen. Als Beispiel möge T. 44 im Menuett-Trio von Nr. 6 dienen, wo also der Bass vor dem *Dacapo* des Menuetts mit der ersten Note endet.

Erläuterungen zur Auswertung der Quellen sind am Schluss des Bandes zusammengestellt.

München, Herbst 2005
Sonja Gerlach

PREFACE

This study edition of the string trios comprises three books. Like the associated set of printed parts, it is based on the text from Series XI, Volumes 1 and 2 of the complete edition: *Joseph Haydn Werke (JHW)*, published by the Joseph Haydn Institute in Cologne and edited by Bruce C. MacIntyre and Barry S. Brook (1986 und 1996). The twenty-one string trios, or “Divertimenti à tre” (Hoboken V:1–21), in Books I and II correspond to Vol. 1 of the complete edition. Their authenticity is vouchsafed by their appearance in Haydn’s *Entwurf-Katalog* of 1765. Book III (with the works of Vol. 2 of the complete edition) presents trios of uncertain authenticity for purposes of discussion. All are handed down under Haydn’s name; even if several perhaps are not entitled to that name, they nevertheless represent interesting examples from his surroundings.

None of these trios has come down to us in Haydn’s handwriting or in an authorized source. However, most of them survive in a large number of copyist’s manuscripts generally prepared for commercial purposes, and many appeared in print at an early date. That said, three of the trios listed in Haydn’s *Entwurf-Katalog* are no longer extant today: No. 5 in B major, No. 9 in E-flat major, and No. 14 in B minor. (We have placed their incipits at the appropriate places in our edition.) Presumably, by chance, they were not chosen for commercial distribution – Nos. 5 and 14 perhaps because of their unusual keys, No. 9 perhaps for being an “extraneous” fifth trio in E-flat major. It is thus conceivable that there exists a small number of authentic but poorly substantiated trios that Haydn neglected to enter in his *Entwurf-Katalog*, despite its two supplements.

Haydn’s earliest trios presumably originated in the mid-1750s – and thus before his earliest string quartets, if we can believe

Giuseppe Carpani (*Le Haydine*, 1808, *Lettera Quinta*) – while the latest ones were written before or around 1765. We know little about the order in which they were composed or their possible classification into sets. All that is known for certain is that Nos. 15 to 20 (see Book 2) form a unit. Because of their archaic traits, these six pieces number among the earliest of Haydn’s trios. In contrast, Nos. 21 and 11, which Haydn added at different locations in the *Entwurf-Katalog*, may figure among his latest.






Trio No. 8 is exceptional in that it calls for a viola instead of a second violin as the middle part. In this way it forms a link to Haydn’s baryton trios, almost all of which assign the middle part to a viola (Hob. XI:1–126, published in *JHW XIV/1–5*). Haydn’s earliest baryton trios had already originated by 1762 or thereabouts, and most of the others followed in rapid succession in the latter half of the 1760s. All of these pieces, no matter how interesting and varied from a compositional standpoint, are small in scale and attuned to the limited possibilities of the baryton, a complicated instrument resembling a viola da gamba. They do not follow in the tradition of Haydn’s string trios, which are relatively large-scale and, for the first violin, fairly demanding. By the same token, however, it is conceivable that No. 8 and other fairly brief string trios – particularly Nos. 11 and 21, which were added later to the *Entwurf-Katalog*, and Nos. 6 and 7 – form links between these two genres from the early 1760s.



During the following period the string quartet took hold as a new genre and almost completely supplanted the string trio. In the 1780s, however, Haydn wrote another six divertimentos with flute or first violin (Hob. IV:6–11); they are published by Henle in a set of parts (HN 608) and in a study edition (HN 9608), both taken from *JHW IX* (String




Duos). Haydn presumably compiled them for the English publisher William Forster to satisfy his request for flute music.

Notes on Performing Practice

The term “Basso” is not the name of an instrument, but refers to the bass line. In small formats such as this, the lower part was usually taken by a violoncello, as is confirmed by a subsequent mention of the instrumental forces in Haydn’s *Entwurf-Katalog*. Occasionally the crossing of the parts produces open fourths, which can be avoided by using a double bass. These open fourths do not argue against the use of a cello, however, for they can also be found as late as 1771 in Haydn’s “op. 17” string quartets. Other intervals, too, sometimes reveal that Haydn attached greater importance to the voice-leading than to the incidental crossing of the parts. In the first movement of Trio No. 8, for example (see m. 24), the intended chords are not a second-position dominant and a first-inversion triad, but rather, as in the other variations, root-position chords on the fifth and sixth steps of the scale. Only then does the false cadence achieve its proper effect.

The appoggiaturas are consistently given as , since this was Haydn’s habit until 1762. The sources are inconsistent in this respect. The execution of appoggiaturas cannot be inferred from their style of notation. Often Haydn most likely intended a “long appoggiatura” that takes half of the value of the note that follows. In particular, figures such as  should generally be executed as . Conversely, rhythms such as  usually call for a short appoggiatura. Occasionally the execution of the appoggiatura can be inferred from the musical context. In Trio No. 4 (movt. 2, m. 8), for example, the appoggiatura in Violino I should be executed  as in Violino II. The same applies to Violino I and II of Trio No. 8 (movt. 2,

m. 4) by analogy with m. 20. In Trio No. 7 (movt. 1, mm. 4, 7 etc.), the solution proposed by Leopold Mozart for  can be recommended, namely .

The sources sometimes simplify the notation of short rhythmic values, thereby making them imprecise. In particular,  and  should be rendered as  (see Trio No. 6, movt. 2, mm. 12 and 40, respectively).

Normally the only ornament sign handed down in the sources is *tr*. It goes without saying that its execution should be adapted to suit the given context. Sometimes a simple inverted mordent is advisable on short notes, while a turn may be called for in other passages. One exceptional instance is the written-out turn in m. 22 of Trio No. 2 (movt. 3), which may serve as a guide for the execution of the *tr* in m. 52 (as well as mm. 23 and 53).

The most common mark for staccato in the sources is the vertical stroke, which is rendered as a teardrop in this edition. Only in a few passages have the editors followed the sources by using a dot. The difference in meaning between these two signs, if based on anything more than scribal conventions, can only be negligible.

Concluding fermatas indicate the note on which the repeat of a section is meant to end. The notes that follow the fermata should be replaced with rests after the repeat. A good example of this is found in m. 44 of the Minuet-Trio of No. 6, where the bass is to end on the first note before the *da capo* repeat of the minuet.

A summary evaluation of the sources can be found at the end of this volume.

Munich, autumn 2005
Sonja Gerlach

PRÉFACE

La «Studien-Edition» des trios à cordes comprend trois volumes. De même que l'édition correspondante des parties instrumentales, elle est conforme au texte de l'édition des œuvres complètes des *Joseph Haydn Werke*, publiée par le Joseph Haydn-Institut de Cologne (*JHW*), série XI, tome 1 et 2, 1986 et 1996, éd. par Bruce C. MacIntyre et Barry S. Brook. Les 21 trios à cordes («Divertimenti à tre») des Volumes I et II (correspondant au t. 1 de l'édition complète) peuvent être considérés comme authentiques, ainsi que le prouve l'inscription du «Entwurf-Katalog» de Haydn provenant de 1765 (Hoboken V:1–21). Le Volume III (correspondant au t. 2 de l'édition complète) propose des trios non authentifiés transmis sous le nom de Haydn. Même si, pour plusieurs d'entre eux l'attribution à Haydn demeure sans fondement, ils n'en offrent pas moins des exemples intéressants concernant l'environnement du compositeur.

Aucun de ces trios à cordes n'est conservé sous forme autographe ou dans une source autorisée, mais presque tous sont connus par de nombreuses copies, diffusées pour la plupart d'entre elles à des fins commerciales, et nombre d'entre eux ont aussi été très tôt imprimés. Trois trios mentionnés dans le «Entwurf-Katalog» ont toutefois disparu, à savoir le n° 5 en *Si* majeur, le n° 9 en *Mi* bémol majeur et le n° 14 en *si* mineur. (Leurs incipits sont classés aux endroits correspondants de l'édition.) On peut supposer que c'est par hasard que ces trios n'ont pas été commercialisés (N° 5 et 14 à cause de leur tonalité peu courante? N° 9 parce que «superflu» en tant que cinquième trio en *Mi* bémol majeur?) Il serait donc concevable qu'il existe un petit nombre de trios authentiques,

faiblement transmis, que le compositeur, malgré deux additions, n'aurait pas enregistré dans son catalogue.

Les premiers trios ont probablement été composés dès le milieu des années 1750, c'est-à-dire, si l'on peut croire Giuseppe Carpani (*Le Haydine*, 1808, *Lettera Quinta*), avant les tout premiers quatuors à cordes, tandis que les derniers trios ont été écrits avant ou vers 1765. On ne sait rien pour ainsi dire de l'ordre de composition et des éventuels groupements. Il est certain cependant que les trios n° 15 à 20 (cf. Volume II) forment un seul et même groupe. Étant donné leurs caractéristiques archaïques, ces six compositions font certainement partie des trios les plus anciens. En revanche, les n° 21 et 11, ajoutés par Haydn en différents endroits de son «Entwurf-Katalog», pourraient se rattacher aux trios les plus tardifs.


Exceptionnellement, le Trio n° 8 substitue l'alto au 2^e violon de la voix médiane, formant ainsi un pont vers les trios avec baryton (*viola di bordone*) de Haydn, qui utilisent presque tous l'alto à la voix médiane (Hob. XI:1–126; publié dans *JHW XIV/1–5*). Les premiers trios avec baryton de Haydn sont composés aux alentours de 1762, la plupart se succèdent ensuite rapidement dans la deuxième moitié des années 1760. Toutes ces compositions sont de petit format et adaptées aux possibilités limitées du baryton, instrument complexe, proche de la viole de gambe, mais intéressant et varié du point de vue de la composition. Haydn ne poursuit pas ici la tradition du trio à cordes relativement long et exigeant pour le 1^{er} violon; mais à l'inverse, il est aussi possible que non seulement le n° 8 mais aussi d'autres trios à cordes plutôt courts, en particulier les n° 11 et

21, deux trios rajoutés après coup dans le catalogue, ainsi que les nos 6 et 7 puissent être considérés comme liens entre ces deux formes datant des premières années 1760.



À l'époque suivante, le quatuor à cordes s'impose comme nouvelle forme et remplace presque entièrement le trio à cordes. Toutefois, Haydn compose encore dans les années 1780 six Divertimenti avec flûte ou 1^{er} violon (Hob. IV:6–11); (édition des parties: HN 608; «Studien-Edition»: HN 9608 – d'après *JHW IX, Streichduos*). Haydn les composa, probablement pour l'éditeur anglais William Forster, pour répondre au désir de ce dernier d'avoir de la musique pour flûte.



Indications relatives à l'exécution

Le terme «basso» ne désigne pas un instrument mais signifie *basse fondamentale*. Normalement, la voix de dessous est, pour une aussi petite formation, confiée au seul violoncelle. Une indication complémentaire relative à la composition instrumentale dans le «Entwurf-Katalog» de Haydn le confirme. Les croisements de voix produisant des quartes «ouvertes», évitables en cas d'emploi d'une contrebasse, ne contredisent en rien cette règle; on les rencontre encore en 1771 dans les quatuors à cordes «op. 17» de Haydn. Pour d'autres intervalles aussi, il apparaît de temps à autre que la ligne mélodique des différents instruments revêt une plus grande importance qu'un croisement de voix s'établissant par hasard. Ainsi, dans le Trio n° 8, 1^{er} mouvement, M. 24, il ne s'agit pas d'accords de tierce-quarte et de sixte, mais (comme dans les autres variations) de deux accords fondamentaux (cinquième et sixième degrés); c'est seulement ainsi que la résolution irrégulière prend toute sa valeur.

Les appoggiatures sont indiquées uniformément par , conformément à l'habitude de Haydn jusqu'en 1762; leur notation est contradictoire dans les sources et leur exé-


cution ne peut se déduire de la notation. Souvent, il se peut qu'il s'agisse d'appoggiatures «longues» ayant pour valeur la moitié de la durée de la note suivante. Les figures



telles que  seront jouées de façon générale sous la forme . À l'opposé, l'appoggiature sera normalement considérée comme brève pour les rythmes tels que

. Le contexte fournit parfois des indications quant à la réalisation de l'appoggiature. Ainsi par exemple, dans le Trio n° 4, 2^e mouvement, M. 8, l'appoggiature doit se jouer au 1^{er} violon sous la forme  comme pour le 2^e violon, et de même pour le n° 8, 2^e mouvement, M. 4, 1^{er} et 2^e violons, en analogie avec M. 20. Dans le Trio n° 7, 1^{er} mouve-

ment, M. 4, 7, etc.,  peut se jouer sous la forme  (suivant Leopold Mozart).

En ce qui concerne les valeurs de notes de courte durée, on trouve parfois dans les sources une notation simplifiée (imprécise)

du rythme. En particulier,  de même

que  doivent s'exécuter sous la forme  (cf. n° 6, 2^e mouvement, M. 12 et 40).

Le signe d'ornementation se présente dans les sources principalement sous forme de *tr*. Il va de soi qu'il doit être adapté au contexte. Sur les notes brèves, il est parfois recommandé de jouer un tremblement court mais ailleurs, il pourra également s'agir d'un *gruppetto* (doublé). Dans le Trio n° 2, 3^e mouvement, le *gruppetto* de M. 22, noté in *extenso*, fournit exceptionnellement une indication quant à l'interprétation du *tr* de M. 52 (ainsi que M. 23, 53).

Les sources utilisent principalement le tiret comme signe de staccato; la présente édition le rend sous forme de «gouttelette» (point allongé). À quelques endroits seule-

ment, conformément aux sources, c'est le point qui est utilisé. Pour autant qu'il ne s'agisse pas uniquement de conventions de notation, la différence entre les deux signes peut être considérée comme négligeable.

Le point d'orgue final indique sur quelle note se termine la reprise; les notes suivantes sont remplacées pour la reprise par des silences. La M. 44 du Menuet-Trio du n° 6

fournit à cet égard un exemple: la basse se termine avec la première note avant le *da capo* du Menuet.

Les explications relatives à l'évaluation des sources se trouvent à la fin du volume.

Munich, automne 2005
Sonja Gerlach