

Vorwort

Im Frühjahr 1799 nahm der 67-jährige Haydn einen neuen Quartett-Zyklus in Angriff. Auftraggeber war der böhmische Musikmäzen Fürst Franz Joseph Maximilian Lobkowitz (1772–1816), für den Beethoven zur gleichen Zeit seine Streichquartette op. 18 schrieb. Bis zum Sommer stellte Haydn zwei Quartette fertig und komponierte danach die „Theresienmesse“. Er war damals mit vielerlei Aufgaben befasst. „Von Geschäften überhäuft“ fand ihn Georg August Griesinger, der spätere Haydn-Biograph, bei seinem Besuch im Mai 1799. Er habe „noch alte Bestellungen für die Kaiserin, den Prinzen Esterhazy, und viele andere reiche Wiener zu besorgen“. („*Eben komme ich von Haydn ...*“, *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel*, hrsg. von Otto Biba, Zürich 1987, S. 27.) Von der neuesten Herausforderung erfuhr Griesinger erst einige Wochen später: Haydn hatte zu einer Zeit, in der er über seine angegriffene Gesundheit und nachlassende Gedächtniskraft klagte, mit der Komposition der *Jahreszeiten* begonnen.

Diese Arbeit zog sich in die Länge, Haydn hatte sich offenbar zu viel zugemutet. Erst 1801 fand er wieder Zeit, sich der Kammermusik zuzuwenden. Griesinger berichtete im Juli: „Haydn macht jetzt sechs Quartette für den Fürsten Lobkowitz und hernach will er dem Graf Fries sechs Quintette componiren; er hat sie schon vor mehreren Jahren versprochen.“ („*Eben komme ich von Haydn ...*“, S. 87.) Doch recht bald zeichnete sich ab, dass Haydn diese Aufträge nicht erfüllen würde. Auf den Vorschlag, die beiden fertigen Quartette bei Artaria in Wien stechen zu lassen, ging er nur zögernd ein; es widerstrebte ihm wohl, zwei statt der üblichen drei (wenn schon nicht sechs) Quartette vorzulegen. Anfang 1802 unterbrach er deshalb die Arbeit an seiner letzten Messe (der „Harmoniemesse“) und entwarf die Mittelsätze zu einem dritten Quartett – aber eben nur diese. Artaria indes mochte

nicht länger warten. Im September 1802 erschienen die beiden 1799 komponierten Quartette, mit Widmung an den Fürsten Lobkowitz, als Opus 77.

Trotz zunehmender Erschöpfung gab Haydn das begonnene Quartett nicht auf. Spätestens bis Sommer 1803 waren Andante grazioso und Menuet abgeschlossen, doch die Ecksätze kamen über das Skizzenstadium nicht hinaus. Im August 1804 musste Haydn jeder Arbeit entsagen. Nur dem Quartett, seinem „Schoßkind“, widmete er, wie Griesinger berichtete, noch manchmal eine Viertelstunde. Erst ein Jahr später gab er die Hoffnung auf, seinen „Schwanengesang“ vollenden zu können. Die fragmentarische Partitur ging im Frühjahr 1806 in das Eigentum von Breitkopf & Härtel in Leipzig über. Im Oktober erschien dort die deutsche Erstausgabe des „dernier“ Quartetts (noch ohne Opuszahl). Sie war, wohl als Entschädigung für die nicht komponierten Streichquintette, mit einer Widmung an den Grafen Moritz Fries (1777–1826) versehen. Am Schluss jeder Stimme ist Haydns Visitenkarte wiedergegeben mit den ersten Takten eines seiner Vokalquartette und dem Text „Hin ist alle meine Kraft | alt und schwach bin ich“. Griesinger schreibt dazu: „Wo immer dieses Quartett ertönt, wird man sogleich aus den paar Worten erfahren, warum es nicht vollständig ist und in wehmütige Empfindungen dadurch versetzt werden.“ („*Eben komme ich von Haydn ...*“, S. 248.)


Haydns letzte Quartette sind im Autograph erhalten (siehe dazu *Bemerkungen* am Ende des Bandes). Der vorliegenden Ausgabe liegt der Band der Haydn-Gesamtausgabe zu Grunde (*Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, Reihe XII, Band 6, München, G. Henle Verlag 2003, mit Vorwort und Kritischem Bericht).

In Op. 77 widmet Haydn den dynamischen Zeichen größere Aufmerksamkeit als in früheren Werken. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass er im Autograph mehrmals dynamische Angaben korrigierte. Am Beginn des Trios von Op. 77 Nr. 1 änderte er *f* zu *ff* bzw. zu *forte assai*, ließ aber die nachfolgenden *f*-Angaben (T. 91 f. und öfter) un-

angetastet, obwohl hier sicherlich mit dem gleichen Nachdruck zu spielen ist wie am Anfang. Die Anweisung „Menuet da Capo ma forte“ nach dem Trio von Op. 77 Nr. 2 bereitet nur auf den Wechsel von *pp* zu *f* vor; sie ist also nicht so zu deuten, als sei das Menuett beim zweiten Mal durchgehend im Forte auszuführen. In Op. 77 Nr. 1, 3. Satz, T. 29, und Op. 77 Nr. 2, 1. Satz, T. 130, signalisiert das singuläre *p* in der ersten Violine lediglich, dass die bisherige Hauptstimme zur Nebenstimme wird (das *p* ist also nicht etwa auf die anderen Stimmen zu übertragen).

Haydn verwendet in seinen späten Autographen unterschiedliche Akzentzeichen. Neben dem üblichen *fz* finden sich *>* und *v*. Im 2. Satz von op. 77 Nr. 1 (T. 2, 4) sind *v* und *fz* gegeneinander abgesetzt, im 1. und 2. Satz von Op. 103 erscheinen sie austauschbar.

Im Trio von Op. 77 Nr. 1 notiert Haydn das Portato wie üblich mit Punkten (überwiegend bei Tonwiederholungen), aber auch mit Strichen unter dem Bogen (bei Sprüngen und Skalenbewegung in der ersten Violine). Ob dieses gebundene Staccato mit Strichen eine schärfere Artikulation bezeichnen soll, bleibt unklar; möglicherweise kam die Notation nur dadurch zustande, dass Haydn den bereits notierten Staccato-Strichen nachträglich Bögen hinzufügte. Ein Bogen über Strichen findet sich auch in T. 3 (mit Auftakt) des 2. Satzes von Op. 77 Nr. 1; vielleicht ist er als Versuch einer Phrasierung zu deuten.

Im 1. Satz von Op. 77 Nr. 1 (T. 24–26) ist die Figur  nicht scharf punktiert zu spielen, sondern an die Triolenbewegung anzugleichen.

Bergisch Gladbach, Frühjahr 2004
Horst Walter

Preface

In the spring of 1799 Joseph Haydn, then 67 years old, embarked on a new cycle of string quartets. This time the works were commissioned by Prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz (1772–1816), a Bohemian aristocrat and musical patron for whom Beethoven was writing his op. 18 string quartets at the same time. By the summer Haydn had completed two of the works, after which he composed the *Theresienmesse*. He was occupied with many projects at this time: Georg August Griesinger, later his biographer, found him “overloaded with business affairs” when he visited the composer in May 1799. Haydn, he continued, “still has to finish up some old commissions for the Empress, Prince Esterhazy, and many other wealthy people of Vienna.” (See “*Eben komme ich von Haydn ...*”. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel*, ed. by Otto Biba, Zurich, 1987, p. 27.) It was only a few weeks later that Griesinger found out about the composer’s latest challenge: at a time when he was complaining of poor health and loss of memory, Haydn had just set out to compose *The Seasons*.

This work proceeded slowly; evidently Haydn had taken on too much. It was not until 1801 that he found the time to return to chamber music. In July Griesinger reported that “Haydn is now writing six quartets for Prince Lobkowitz, after which he will compose six quintets for Count Fries; he already promised these several years ago” (“*Eben komme ich von Haydn ...*”, p. 87). But it soon transpired that Haydn would not fulfill the commissions. He balked at the suggestion of allowing Artaria in Vienna to engrave the two finished quartets, perhaps being reluctant to publish only two quartets rather than the usual set of three, if not six. He therefore interrupted work on his final Mass setting (the *Harmoniemesse*) in early 1802 in order to draft the middle movements of a

third string quartet, though without proceeding any further. Meanwhile Artaria had grown tired of waiting, and in September 1802 he issued the two quartets of 1799 as “Opus 77” with a dedication to Prince Lobkowitz.

Despite his waning powers, Haydn did not abandon his final quartet. The Andante grazioso and Menuet were finished no later than the summer of 1803. The outer movements never advanced beyond sketches, however, and in August 1804 he had to renounce any thought of further work. Only every now and then was he able, as Griesinger informs us, to devote a quarter of an hour to his “pet,” the string quartet. It was not until one year later that he abandoned all hope of completing his “swan song.” In the spring of 1806 the fragmentary score entered the possession of Breitkopf & Härtel, who duly published the German first edition of the “dernier” quartet in October (without opus number). Probably in compensation for the unrealized string quintets, the Breitkopf print bore a dedication to Count Moritz Fries (1777–1826). Haydn’s “visiting card” appears at the end of each part: the opening measures of one of his vocal quartets with the words “Hin ist alle meine Kraft | alt und schwach bin ich” (“Gone forever is my strength | old and weak am I”). To quote Griesinger: “Wherever this quartet is heard, one will immediately know from these few words why it is incomplete, and thereby be moved to feelings of melancholy” (“*Eben komme ich von Haydn ...*”, p. 248).


Haydn’s final quartets have come down to us in his own hand (see *Comments* at the end of this volume). Our edition is based on the Haydn Complete Edition (*Joseph Haydn Werke*, ed. by the Joseph Haydn-Institut, Cologne, series XII, vol. 6, Munich: G. Henle Verlag, 2003; published with an Introduction and a Critical Report).

Haydn devoted greater attention to dynamics in op. 77 than in his earlier works. This is evident in, among other things, the several corrections he made to the dynamic markings in the autograph score. At the opening of the Trio

of op. 77, no. 1, for instance, he changed *f* to *ff* or *forte assai* while leaving unaltered the subsequent *f* marks (in M. 91 f. and parallel passages), although they should surely be played with the same vigour as at the beginning. The instruction “Menuet da Capo ma forte” after the Trio of op. 77, no. 2, merely prepares the player for the change from *pp* to *f*; it does not signify that the repeat of the minuet should remain entirely in *forte*. The isolated *p* in M. 29, movt. 3 of op. 77, no. 1, and in M. 130, movt. 1 of op. 77, no. 2 (both times in the first violin part), merely signifies that the previous principal voice has now become a secondary voice; in other words, the *p* should not be transferred to the other parts.

Haydn made use of various accent marks in his late autographs. Besides the customary *fz* we also find > and v. The v and *fz* are contrasted in the second movement of op. 77, no. 1 (M. 2 and 4), whereas they seem to be interchangeable in movements 1 and 2 of op. 103.

In the Trio of op. 77, no. 1, Haydn notated portato in his customary manner, i. e. with dots under a slur (primarily on repeated notes), but in some cases he also used strokes (on leaps and scalar passages in the first violin). It is uncertain whether this “slurred staccato” with strokes is meant to indicate a crisper form of articulation. Perhaps the notation only came about when Haydn added slurs to pre-existing staccato strokes. A slur over strokes is also found in M. 3 (with upbeat) of the second movement of op. 77, no. 1, where it may be an attempt to indicate phrasing.

In the opening movement of op. 77, no. 1 (M. 24–26), the figure  should not be played with crisp dotting, but adapted to conform with the triplet motion.

Bergisch Gladbach, spring 2004
Horst Walter

Préface

Au printemps 1799, Joseph Haydn, alors âgé de 67 ans, entame un nouveau cycle de quatuors. Le prince Franz Joseph Maximilian Lobkowitz (1772–1816), mécène bohémien pour lequel Beethoven écrit en même temps ses quatuors à cordes op. 18, lui a passé commande de ce cycle. Haydn termine deux quatuors jusqu'à l'été, après quoi il compose la *Theresienmesse*. Il travaille alors sur plusieurs projets de composition à la fois. Lui rendant visite en mai 1799, Georg August Griesinger, le futur biographe de Haydn, le trouve «surchargé d'occupations». Le compositeur doit «encore s'acquitter de vieilles commandes pour l'impératrice, le prince Esterhazy ainsi que pour beaucoup d'autres riches Viennois» («*Eben komme ich von Haydn ...*»). *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel*, éd. par Otto Biba, Zurich, 1987, p. 27). C'est seulement quelques semaines plus tard que Griesinger apprend le dernier défi que veut affronter le compositeur: alors même qu'il se plaint de sa mauvaise santé et de sa mémoire défaillante, Haydn entame en effet la composition des *Saisons*.

Ce travail traîne en longueur, Haydn ayant manifestement préjugé de ses forces. C'est en 1801 seulement qu'il trouve de nouveau le temps de se remettre à la musique de chambre. Griesinger relate en juillet: «Haydn fait maintenant six quatuors pour le prince Lobkowitz, après quoi il veut composer six quintettes pour le comte Fries; il y a déjà plusieurs années qu'il les a promis» («*Eben komme ich von Haydn ...*», p. 87). Il s'avère cependant très tôt que Haydn n'est pas en mesure de satisfaire à ces commandes. Il ne consent qu'après bien des hésitations à faire graver chez Artaria, à Vienne, les deux quatuors déjà terminés; probablement répugne-t-il à présenter seulement deux quatuors au lieu des trois normalement prévus (à défaut de six). Début 1802, le compositeur interrompt ainsi son travail sur sa dernière messe (la *Harmóniemesse*) et il ébauche les mouvements

centraux, mais uniquement ceux-là, d'un troisième quatuor. Artaria cependant n'est guère disposé à attendre plus longtemps et les deux quatuors composés en 1799 paraissent en septembre 1802, accompagnés d'une dédicace au prince Lobkowitz, sous le numéro d'opus 77.

Bien qu'épuisé de plus en plus, Haydn n'abandonne pas le quatuor déjà mis en chantier. L'Andante grazioso et le Menuet sont achevés pour l'été 1803, mais les premier et dernier mouvements ne dépassent pas le stade de l'esquisse. En août 1804, Haydn doit renoncer à tout travail. C'est seulement à son quatuor, son «enfant chéri», que, comme le relate Griesinger, il consacre encore parfois un quart d'heure. Ce n'est qu'un an plus tard qu'il abandonne tout espoir d'achever son «chant du cygne». Au printemps 1806, la propriété de la partition, restée sous forme fragmentaire, passe à la maison d'édition Breitkopf & Härtel (Leipzig), qui publie en octobre de la même année la première édition allemande du «dernier» quatuor (encore sans numéro d'opus). Sans doute à titre de dédommagement pour la non-composition des quintettes à cordes, elle est pourvue d'une dédicace à l'adresse du comte Moritz Fries (1777–1826). À la fin de chaque partie, la carte de visite du compositeur est reproduite avec les premières mesures de l'un de ses Quatuors vocaux et le texte «Hin ist alle meine Kraft | alt und schwach bin ich» (Toute mon énergie est épuisée | je suis vieux et faible). Griesinger écrit à ce sujet: «Partout où se joue ce quatuor, on apprendra aussitôt grâce à ces quelques mots pourquoi ce n'est pas complet et l'on se verra ainsi plongé dans des sentiments mélancoliques» («*Eben komme ich von Haydn ...*», p. 248).


Les derniers quatuors de Haydn sont conservés sous la forme autographe (cf. *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin du volume). La présente édition se base sur le volume correspondant de l'Édition Complète de Haydn: *Joseph Haydn Werke*, éd. par le Joseph Haydn-Institut, Cologne, série XII, 6^e vol., Munich, G. Henle Verlag, 2003, avec Introduction et Commentaire Critique.

Dans son op. 77, Haydn a prêté une plus grande attention aux signes dyna-

miques que dans ses œuvres précédentes. Ceci apparaît entre autres dans le fait qu'il a corrigé à plusieurs reprises divers signes dynamiques dans l'autographe. Ainsi, au début du Trio de l'op. 77 N^o 1, il modifie le *f* en *ff* et en *forte assai* mais laisse inchangés les *f* suivants (M. 91/92, etc.) alors qu'il faut là aussi, sans aucun doute, jouer dans le même style qu'au début. L'indication «Menuet da Capo ma forte» notée après le Trio de l'op. 77 N^o 2 signale seulement le changement du *pp* en *f*; elle ne signifie donc nullement que le Menuet doit être joué la deuxième fois de bout en bout *forte*. Dans l'op. 77 N^o 1, 3^e mouvement, M. 29 et l'op. 77 N^o 2, 1^{er} mouvement, M. 130, le *p* isolé noté au premier violon signale seulement que la voix jusque-là principale devient secondaire (le *p* ne s'applique donc nullement aux autres parties).

Dans ses derniers autographes, Haydn utilise pour l'accent des signes différents. On trouve à côté du *fz* conventionnel > et v. Dans le 2^e mouvement de l'op. 77 N^o 1 (M. 2, 4), v et *fz* sont notés en opposition; dans les 1^{er} et 2^e mouvements de l'op. 103, ils sont interchangeables.

Dans le Trio de l'opus 77 N^o 1, Haydn indique le portato, selon l'habitude, par des points (essentiellement pour les répétitions de notes) mais également par des tirets placés sous la liaison (pour les sauts et mouvements ascendants et descendants au 1^{er} violon). Il n'est guère possible de savoir si ce staccato en tirets avec liaison indique une accentuation rythmique plus marquée; cette notation pourrait aussi s'expliquer par l'adjonction ultérieure de liaisons par le compositeur aux tirets de staccato déjà tracés. On trouve aussi une liaison reliant des tirets à M. 3 (avec temps levé) du 2^e mouvement de l'op. 77 N^o 1; peut-être s'agit-il là d'un essai de phrasé.

Au 1^{er} mouvement de l'op. 77 N^o 1 (M. 24–26), la figure  ne doit pas se jouer sous une forme pointée accentuée mais elle se rapprochera du rythme du triolet.

Bergisch Gladbach, printemps 2004
Horst Walter