

J. HAYDN

Konzert in D

für Violoncello und Orchester

Concerto in D major

for Violoncello and Orchestra

Hob. VIIb:2

Herausgegeben von / Edited by
Sonja Gerlach

Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe
Urtext of the Joseph Haydn Complete Edition



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
TP 292

VORWORT

Das Violoncellokonzert D-Dur von 1783 (Hob. VIIb:2) ist einer der wenigen Beiträge Joseph Haydns zur virtuosen Konzertmusik der reifen „Wiener Klassik“. An weiteren Beiträgen sind nur das etwas früher komponierte D-Dur-Klavierenkonzert, die 1792 in London geschriebene *Concertante* für vier Soloinstrumente und das berühmte Konzert für die Klappentrompete von 1796 zu nennen. Haydns übrige überlieferte Solokonzerte – darunter das Violoncellokonzert C-Dur (Hob. VIIb:1) – gehören in seine Frühzeit, vornehmlich in die 1760er Jahre.

Wie es der Gattung entspricht, sind Haydns späte Konzerte insgesamt etwas einfacher strukturiert und lieblicher in der Thematik als seine Sinfonien. Besonders das Violoncellokonzert ist für seine einschmeichelnden Melodien bekannt, die durch Verwendung in hoher Violoncello-Lage ihren eigenen Reiz bekommen. Das Konzert erfordert vom Solisten höchstes technisches Können; vor allem hat Haydn im abschließenden Rondo einige spektakuläre Oktavgänge geschrieben, die damals wohl nur von wenigen Violoncellisten gemeistert werden konnten.

Höchstwahrscheinlich war Anton Kraff(f) (1749–1820) der Virtuose, für den Haydn dieses anspruchsvolle Konzert komponierte. Krafft war von 1778 bis 1790 Violoncellist in der Esterházy-Kapelle. Mit seinem Sohn Nicolaus teilte er sich um 1800 den Ruf, der beste Violoncellist in Wien zu sein. Haydns Konzert wurde in Schillings Enzyklopädie 1837 als Komposition von Anton Krafft ausgegeben, wobei mit einer langen Anekdote begründet wurde, wie es zu einer Drucklegung des Konzerts unter Haydns Namen kommen konnte. Mit der Annahme, dass das Werk zwar nicht *von*, aber *für* Krafft komponiert war, lässt sich die Fehlschreibung vielleicht erklären. Die Existenz von Haydns signiertem, 1783 datiertem Autograph des Konzerts (Wien, Österreichische Nationalbibliothek) lässt keinen Zweifel an Haydns Autorschaft zu. Ob Krafft etwa technische Rat-

schläge oder sogar musikalische Ideen zu dem Konzert beigesteuert hat (was H. C. R. Landon zur Diskussion stellt), bleibt unbeweisbar.

In der vorliegenden Ausgabe entsprechen die einzelnen Systeme genau Haydns Partitur (nur sind bei Haydn die Hörner über den Oboen angeordnet). Wie man sieht, unterscheidet sich das Violoncellosystem zu Beginn der Partitur in nichts von einer normalen Orchesterstimme. Zweifellos hatte der Solist die Funktion des Ersten Violoncellisten im Orchester, so dass er auch den Tutti-Part spielen musste. Das versteht sich bei einer verhältnismäßig kleinen Besetzungsstärke, wie sie bei diesem Konzert vorauszusetzen ist. Vermutlich richtete sich Haydn ungefähr nach dem Stand der Esterházy-Kapelle. Dort gab es im Jahre 1783 insgesamt 11 oder 12 Violinen und Bratschen, zwei Violoncelli (darunter das Soloinstrument), zwei oder drei Kontrabässe, zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte. Fagotte sind zwar in dem Konzert nicht erwähnt; sie waren jedoch nach Haydns damaligem Brauch zusammen mit Violoncelli und Contrabassi unter „Bassi“ inbegriffen und dürften zumindest in den Tutti-passagen mitgewirkt haben. Da das „Violoncello“-System nicht ausdrücklich dem Solisten vorbehalten ist, bleibt offen, ob ein Ripieno-Violoncello die Noten des „Violoncello“- oder des „Bassi“-Systems zu spielen hat. In den Tutti-Teilen des ersten Satzes gibt es obligate Violoncellostellen ohne Solocharakter; hieraus könnte man ableiten, dass ein Ripienist aus der „Violoncello“-Stimme zu spielen habe. (An den Solostellen müsste er dann pausieren.) Im Finale fällt auf, dass der Solist den Grundbass des Tutti-Themas stets erst vom dritten Takt an mitspielt; hieraus wäre zu folgern, dass für den Ripienisten die „Bassi“-Stimme gedacht sei. (An den Solostellen könnte er dann den Grundbass verstärken.) Die Widersprüche lassen vermuten, dass Haydn bei der Niederschrift seiner Partitur gar kein Ripieno-Violoncello in seine Überlegungen einbezogen hatte.

Seit Beginn unseres Jahrhunderts war das D-Dur-Konzert hauptsächlich in der 1890 von F. A. Gevaert veröffentlichten romantischen Bearbeitung bekannt. Gevaert hatte nicht nur die Instrumentation geändert, sondern auch verschiedene Partien ausgelassen, einzelne Takte hinzugefügt und die Solostimme verändert. Diese Bearbeitung war so sehr zum Leitbild geworden, dass sich die Rückkehr zum Original nur schrittweise vollzog, obwohl die Originalfassung verfügbar war. In einigen Editionen wurde Haydns Instrumentierung wieder hergestellt, während textliche Besonderheiten aus der Gevaertschen Bearbeitung bestehen blieben. Erst in neuester Zeit begann sich das Konzert in der Originalfassung durchzusetzen.

Zur Edition

Die vorliegende Partitur ist ein fotomechanisch verkleinerter Nachdruck¹ aus der Gesamtausgabe des Joseph Haydn-Instituts.² Der Text folgt Haydns Autograph soweit wie möglich. Über Abweichungen – es handelt sich im Allgemeinen um die Deutung von Flüchtigkeiten in Haydns Niederschrift – gibt der Kritische Bericht der Gesamtausgabe Auskunft. Auf zweifelhafte Textstellen ist durch Fußnoten hingewiesen. Partien, die in Haydns Autograph nicht durch Noten, sondern durch Hinweis auf ein anderes Notensystem angegeben sind (z. B. einen Bassschlüssel im leeren Viola-System), stehen zwischen < >. Ergänzungen des Herausgebers (sei es fehlende Vortragszeichen, Akzidenzien, Ornamente, Noten oder Pausen) sind durch [] gekennzeichnet.

Die angestrebte Originaltreue bezieht sich auch auf Notationseigentümlichkeiten. Insbesondere sind Vorschlagsnoten und Ornamente unverändert beibehalten. Auch die Balkengruppierung der Noten entspricht Haydns Nie-

derschrift. In der Violoncellostimme ist Haydns originale Schlüsselung übernommen (nur sind ein paar im Altschlüssel notierte Takte in den Tenorschlüssel umgeschrieben). Um Missverständnissen vorzubeugen, ist beim Violinschlüssel [8] ergänzt. – Entgegen Haydns Schreibgewohnheiten sind sowohl die beiden Hornstimmen wie auch Doppel- und Akkordgriffe in den Streicherstimmen nach Möglichkeit zusammengestellt; „Faulenzer“ wie ♯ sind aufgelöst, und die Stielung der Noten nach oben oder unten folgt der heutigen Stichelregel. Statt Haydns italienischer Überschrift „Concerto per il Violoncello“ ist ein moderner Titel eingesetzt.

Die Werte der Vorschlagsnötchen legen an vielen Stellen die Ausführung als langen Vorschlag nahe. Dieselben Werte (oder jedenfalls die 16tel-Nötchen) können jedoch auch einen kurzen Vorschlag anzeigen, da es keine notationsmäßige Unterscheidung zwischen langer und kurzer Ausführung gibt.

Haydns „Halb-Mordent“ ✱ ist meistens als ein schneller, auf den Schlag auszuführender Doppelschlag aufzufassen; doch kann auch eine Ausführung als Praller gemeint sein.

Am Schluss des ersten und zweiten Satzes (T. 181 bzw. T. 62) ist vom Solisten eine Konzertkadenz zu improvisieren. Im Finale steht es dem Interpreten wohl frei, die eine oder andere Fermate beim Übergang zum Refrain etwas auszuzieren; eine Konzertkadenz ist jedoch nirgends vorgesehen. Zwar sind in Haydns Autograph von unbekannter Hand ein paar mehrfach verbesserte und schließlich wieder gestrichene Kadenztake zu Takt 171 skizziert; doch bezieht diese Skizze nur, mit welcher Selbstverständlichkeit die Konzertkadenz vor Satzschluss von den Zeitgenossen erwartet wurde.

Sonja Gerlach

1 Mit zugesetzter englischer Übersetzung der Fußnoten.

2 *Joseph Haydn Werke*, herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut Köln, unter der Leitung von Georg Feder, Reihe III, Band 2, vorgelegt von Sonja Gerlach, G. Henle Verlag, München 1981, mit Vorwort und Kritischem Bericht.

PREFACE

The Violoncello Concerto in D major of 1783 (Hob. VIIb:2) is one of Joseph Haydn's few contributions to the virtuoso concerto music of the mature Viennese Classical style. The other works are the D-major Piano Concerto, composed somewhat earlier, the *Concertante* for four solo instruments, composed in London in 1792, and the famous concerto for keyed trumpet of 1796. Haydn's other surviving solo concertos – including the Violoncello Concerto in C major (Hob. VIIb:1) – belong to his early period, to the 1760's in particular.

More typical of their genre, Haydn's later concertos have a generally simpler structure and a sweeter, more graceful thematic writing than the symphonies. Particularly the Violoncello Concerto is known for its beguiling melodies, whose charm is heightened by their appearance in the upper registers of the cello. The concerto makes extreme technical demands from the soloist; the Rondo, above all, contains some spectacular octave passages which were undoubtedly a challenge to most cellists in Haydn's day.

It was most likely the cello virtuoso Anton Kraff(f)t (1749–1820) for whom Haydn wrote this demanding concerto. Krafft was violoncellist in the Esterházy ensemble from 1778 to 1790. Together with his son Nicolaus, he shared the reputation of being the best violoncellist in Vienna towards 1800. In Schilling's *Encyclopaedia* of 1837, Haydn's concerto is listed as a composition by Anton Krafft, whereby a long anecdote explains how it was possible that this concerto came to be published under Haydn's name. This erroneous attribution can perhaps be rationalized if we assume that the work was not written *by* Krafft but *for* him. The existence of Haydn's signed autograph of the concerto, dated 1783 (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek) eliminates all doubts about the authenticity of the work. What can never be known, however, is whether Krafft contributed technical advice or even musical

ideas to the concerto (a hypothesis advanced by H. C. R. Landon).

In the present edition, the staves have been reproduced exactly in accordance with Haydn's score (except that the horns are placed above the oboes in the original). As we can see, the violoncello staff at the beginning of the score is not different from that of a normal orchestral part. The cellist undoubtedly fulfilled a double function as soloist and first orchestral cellist, which required him to play the tutti part as well. This is easy to understand in the case of a fairly small orchestra, and we can assume that Haydn composed the work with approximately the forces of the Esterházy orchestra in mind. In 1783, this orchestra comprised altogether 11 or 12 violins and violas, two violoncelli (including the solo instrument), two or three double basses, two oboes, two horns and two bassoons. Although bassoons are not specifically mentioned in this concerto, they were understood under "Bassi" together with the cello and double basses (to judge from Haydn's practice at that time), and the bassoons must have played at least in the tutti parts. Since the "Violoncello" staff is not exclusively reserved for the soloist, it remains unclear whether a ripieno violoncello was intended to play the notes of the "Violoncello" or the "Bassi" staff. In the tutti parts of the first movement there are obbligato violoncello passages without solo character, which suggest that a ripieno cellist played here from the "Violoncello" part (whereby he had to pause at the solo passages). On the other hand, in the finale the soloist always begins playing the bass part of the tutti theme only at the third bar, which intimates that the ripieno cellist would follow the "Bassi" part here (whereby he might reinforce the bass line at the solo passages). The contradictions seem to suggest that Haydn did not foresee a ripieno cello here at all when writing the score.

Since the beginning of this century, the

D-major Concerto has become known principally in the Romantic arrangement by F. A. Gevaert of 1890. Gevaert not only altered the instrumentation but also omitted various passages, added several bars and made changes in the solo part. This arrangement acquired such authoritativeness over the years that a return to the original form was only gradually possible, even though the original version was available. In some editions, Haydn's instrumentation was restored while certain features of Gevaert's arrangement were maintained. Only in recent years has the concerto begun to establish itself in its original version.

Editorial Notes

The present score is a photomechanically reduced reprint¹ from the Complete Edition of the Joseph Haydn Institute.² The text follows Haydn's autograph as closely as possible. The Critical Report of the Complete Edition provides information about variants, which primarily concern the interpretation of slips of the pen in Haydn's manuscript. Footnotes refer to unclear textual passages. We have placed between < > the passages which Haydn sometimes did not notate in his autograph but replaced by a reference to another staff (e. g. bass clef in an empty viola staff). Editorial additions (missing expressive marks, accidentals, ornaments, notes or rests) are distinguished by brackets.

Our faithfulness to the original also extends to notational idiosyncrasies. In particular, the appoggiaturas and ornaments have been maintained in their original form. The grouping of the notes under beams also corresponds to Haydn's writing style. We have also used Haydn's original clefs in the cello part (except

for a few bars which had been notated in the alto clef and have been retranscribed here in the tenor clef). In order to prevent any misunderstandings, an [8] has been added at the treble clef. – Contrary to Haydn's writing style, the tails of the two horn parts as well as the double and multiple stops in the string parts have been drawn together wherever possible; shorthand devices such as \int have been written out, and the tails of the notes placed either above or below, in accordance with the rules of modern music printing. We have also replaced Haydn's Italian title "Concerto per il Violoncello" with a modern title.

At many passages, the values of the little appoggiatura notes suggest that they should be performed as a long appoggiatura. But the same note values (or at least the little sixteenth notes) can also indicate a short appoggiatura, since there is no notational difference between a long or a short interpretation.

Haydn's "half mordent" \ast is generally to be understood as a rapid turn to be performed on the beat; but it can also be understood as an inverted mordent.

A cadenza is to be improvised by the soloist at the close of the first and second movements (bars 181 and 62, respectively). In the finale, the performer is free to embellish the fermata at one or other transition to the refrain; but a cadenza is not foreseen anywhere here. It is true that a few bars of cadenza for bar 171 were scribbled down in Haydn's autograph by another hand (repeatedly corrected and finally crossed out), but they testify nothing except that a cadenza before the end of a movement was taken for granted at that time.

Sonja Gerlach
(translated by Roger Clément)

1 With added English translations of the footnotes.

2 *Joseph Haydn Werke*, issued by the Joseph Haydn Institute, Cologne, under the direction of Georg Feder, Series III, Volume 2, edited by Sonja Gerlach, G. Henle Verlag, Munich 1981, with a Preface and a Critical Report.