

Aktive und passive Autorisation – Haydn und seine Verleger

Armin Raab

Der Verleger ist der natürliche Feind des Komponisten und folglich der natürliche Feind des sich mit dem Komponisten identifizierenden Editors – so jedenfalls könnte einem der traditionelle Blickwinkel der Haydn-Philologie erscheinen. (Wobei selbstverständlich nicht etwa die heutigen Verleger der Gesamtausgaben-Großprojekte gemeint sein sollen!)

Waren es doch die Verleger, die schon zu Haydns Lebzeiten aus merkantilem Interesse viele Fehlzuschreibungen in die Welt gesetzt haben – mit teils weitreichenden Folgen. Etwa wenn Antoine Bailleux 1777 in Paris die heute als „Opus 3“ bekannte Sechsergruppe von Streichquartetten (Hob. III:13–18) unter Haydns Namen veröffentlichte, und zwar offensichtlich wider besseren Wissens, da er doch bei zwei Quartetten den Namen des (vermutlich wahren) Komponisten Roman Hofstetter auf den Druckplatten zu „Haydn“ ändern ließ.¹ Ein anderer in Paris tätiger Verleger, ausgerechnet Haydns ehemaliger Schüler Ignaz Pleyel, sorgte dann dafür, dass Bailleux' Fehlzuschreibung kanonisiert wurde, indem er die sechs Quartette 1801 in seine Sammlung der *Collection complete des quatuors d'Haydn* aufnahm – und überdies im Inhaltsverzeichnis fälschlich angab, Haydn habe dieses durchgesehen und damit autorisiert („Catalogue thématique de tous les quatuors d'Haydn, avoués par l'Auteur“).² Pleyels Entscheidung wirkt sich bis heute aus, da besonders die beliebte „Serenade“ (so der erst Mitte des 19. Jahrhunderts eingebürgerte Name des langsamen Satzes aus dem Quartett „op. 3 Nr. 5“) noch immer in Konzertprogrammen und im Rundfunk als Werk Haydns erklingt, während sich immerhin bei Einspielungen die Erkenntnis durchgesetzt zu haben scheint, dass Haydn nicht Autor des allzu gefälligen Satzes sein kann.³ Ein ganzes Opus zu sechs nicht von Haydn stammenden Werken bleibt

¹ Diese Beobachtung wurde erstmals beschrieben von Alan Tyson und H. C. Robbins Landon, „Who Composed Haydn's Op. 3?“ in: *The Musical Times* 105/1457 (1964), S. 506–507. Echtheitszweifel auf Basis der schlechten, auf eine einzige Quelle (Bailleux) zurückführbaren Überlieferung formulierte aber schon Jens Peter Larsen in seiner grundlegenden Studie *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 148 f.

² Als Haydns Kopist Johann Elßler 1805 in Haydns Auftrag den in der Haydn-Forschung als „Haydn-Verzeichnis“ bekannten, retrospektiven Werkkatalog ausschrieb, benutzte er für die Abteilung Streichquartette das mit Incipits versehene Inhaltsverzeichnis der *Collection* von Pleyel als Vorlage. Da Anthony van Hoboken die Zuverlässigkeit des „Haydn-Verzeichnisses“ zu hoch einschätzte, gelangten die Fehlzuschreibungen in seinem Haydn-Werkverzeichnis unter die echten Werke (Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. I, Mainz 1957; Bd. II, Mainz 1971; Bd. III, Mainz 1978).

³ Nach den Untersuchungen von Andreas Friesenhagen, „Eine Haydn-Diskographie als Werkzeug der Rezeptionsforschung“, in: *Haydn-Studien* 9/1–4 (2006), S. 68–81, hier S. 74, ist die Serenade eines der

die Ausnahme,⁴ doch mischten gerade die Pariser Verleger in Sammelausgaben regelmäßig echte und unechte Werke.⁵ Haydn geriet es hier zum Nachteil, dass sich das Musikverlagswesen besonders früh ausgerechnet in einer Metropole weitab von seinen Wirkungsstätten entwickelte.

Zudem brachten Verleger immer wieder Werke Haydns in verfälschenden Bearbeitungen in Umlauf. So, wenn Johann Julius Hummel nicht nur Sinfonien und Streichquartette mit Generalbassbezeichnung der Basso- bzw. Violoncellostimme versehen ließ (was der norddeutschen Aufführungspraxis entsprach, aber im Widerspruch zu Haydns eigenen bzw. allgemein den süddeutsch-österreichischen Gepflogenheiten stand), sondern sogar in den Notentext eingriff, um unregelmäßige Periodenbildungen und harmonische Kühnheiten zu beseitigen.⁶ Diese Eingriffe verbreiteten sich dann über Nachdrucke bis in noch vor wenigen Jahrzehnten gängige Stimmenausgaben. In Paris wurden Sinfonien und Quartette Haydns gerne ohne den dort ungebräuchlichen Menuett-Satz gedruckt;⁷ von Sinfonie Hob. I:53 gibt es neben zwei authentischen Fassungen auch eine fremde, die ausnahmslos durch Drucke überliefert ist. Ulrich Leisinger stellte zusammenfassend fest: Von den „mehr als 2.300 frühen Druckausgaben Haydnscher Werke sind nicht weniger als ein Drittel als Bearbeitungen durch andere einzustufen“.⁸

Haydn als Korrekturleser

Haydn konnte aber auch bei von ihm selbst veranlassten Ausgaben Grund zur Unzufriedenheit mit Verlegern haben. Nachdem er vom Wiener Verlag Artaria die Druckfahnen

in der Frühzeit des Tonträgers am häufigsten eingespielten „Haydn“-Werke und hat somit wesentlich das Haydn-Bild in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt.

4 Ein zweiter Druck, für den dies gilt, erschien ebenfalls bei Bailleux als „op. 28“ (also fast im Anschluss an das erst durch die Nomenklatur Pleyels zum „op. 3“ mutierte „op. 26“); er enthält die schon bei Hoboken als unecht eingestuften Quartette Hob. III: C₂, C₃, G₂, G₃, Es₂, Es₃. Auch hier gibt es Indizien dafür, dass der Verleger bewusst verfälscht hat: Bei den sechs Quartetten zu zwei bzw. drei Sätzen handelt es sich ursprünglich um drei fünfsätzig Quartette, die handschriftlich als Werke von Stefan Klop überliefert sind.

5 Vgl. beispielsweise die Angaben bei Hoboken I, S. 18, zur Ausgabe Bérault 1769 mit den authentischen Sinfonien Hob. I:3, 5, 14, 23 und den unechten Hob. I: C₂ und Es₃ sowie S. 21 zur Ausgabe Bailleux 1769 mit den authentischen Sinfonien Hob. I:3, 9, 17, 28, 29 und der unechten Sinfonie Hob. I: Es₁.

6 Georg Feder, „Die Eingriffe des Musikverlegers Hummel in Haydns Werken“, in: *Musicae Scientiae Collectanea. Festschrift für Karl Gustav Fellerer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Hüsch, Köln 1973, S. 88–101. Ulrich Wilker, „Hummel, Johann Julius“, in: *Das Haydn-Lexikon*, hrsg. von Armin Raab, Christine Siegert und Wolfram Steinbeck, Laaber 2010, S. 325 f.

7 So beispielsweise in der Ausgabe Venier 1773 mit den Sinfonien Hob. I:22, 39 und 58. In Hob. I:22 ist das (bei Haydn am Beginn stehende) Adagio durch ein fremdes (als Mittelsatz positioniertes) Andante grazioso ersetzt; diese nur in Drucken überlieferte, nicht auf Haydn zurückgehende Zusammenstellung hat bei Hoboken irreführenderweise eine eigene Unternummer erhalten (I:22^{bis}).

8 Ulrich Leisinger, „Bearbeitungen“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 94–98, hier S. 96.

der Klaviertrios Hob. XV:6–8 erhalten hatte, zählte er am 10. Dezember 1785 über drei volle Briefseiten die Mängel des Notenstichs auf:

Mon tres cher Amj!

Ich erhielt vorgestern die Clavier Sonaten mit gröster Verwunderung des schlechten stiches wegen, und denen so vielen ärgerlichen fehlern, welche in allen stimen besonders in der Clavier stim ansehen muste, ich ware anfangs So toll, daß ich Ihnen das geld zurück senden, und die Partitur deren Sonaten augenblicklich nach Berlin den Herrn Hummel zusenden wolte, weil ich mir wegen denen hier, und da, unlesbahren, übel, aus-, und eingetheilten Stellen wenig Ehre, und Sie hiedurch wenig Nutzen verschaffen werden. Jeder, der Sie kauft, wird bey Abspiellung über den stecher fluchen, und zu spielen aufhören [...].⁹

Obwohl Haydn zu dieser Zeit noch kaum Erfahrungen mit Verlagen hat, zeigt er ein erstaunlich klar ausgeprägtes Bewusstsein für die Notwendigkeiten eines guten Noten-drucks. So beklagt er im Anschluss an die zitierte Eröffnung des Briefs, dass eine Stelle aus reiner Sparsamkeit „eusserst schlecht eingetheilt“ sei. (Lieber, so fügt er hinzu, hätte er aus eigener Tasche zwei zusätzliche Druckplatten bezahlt, „als solche Verwürrung ansehen“ zu müssen.) Abbriviaturen seien, anders als geschehen, besetzungsspezifisch einzusetzen: „solcher schlender, und solche Zeichen sind gut in einer Viola bey Sinfonien, und nicht in Clavier sachen“. Die meisten Akzidentien seien zu klein und so dicht an der Note, „daß man es kaum sehen kann“. Weiter geht es ihm um die Position von Ornamenten und die von ihm dafür vorgesehenen Zeichen („wan also der herr stecher solche zeichen nicht kent, so soll Er sich bey denen Meistern darum informiren, und nicht sein. dumen gutachten folgen“). Sein Fazit:

ich hab gestern den ganzen und heut den halben tag mit Corgiren zugebracht, und da hab ich es nur obenhin überschaut.

bester Freund, machen Sie demnach, daß alles verbessert wird, sonst haben wür beede wenig Ehre [...].¹⁰

Verleger als Träger der Haydn-Rezeption

Der Missmut der neueren Haydn-Philologie über Haydns Verleger wurde dadurch befördert, dass Anthony van Hoboken in seinem Haydn-Werkverzeichnis der Darstellung von Drucken weit mehr Raum gibt als den Abschriften – obwohl diese doch für die Mehrzahl der Werke die weit wichtigeren Überlieferungsträger des Notentextes sind. (Nur für ein Drittel von Haydns Schaffen sind Autographe erhalten und nur bei einzelnen, vor allem späten Werken spielen Originalausgaben eine Rolle.) Hintergrund des Missverhältnisses

⁹ *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel u. a. 1965, Nr. 72, S. 148.

¹⁰ Ebd., S. 149.

ist die Basis, auf der das Verzeichnis entstand. Hoboken, Spross einer vermögenden Reederfamilie, war kein Musikwissenschaftler, sondern in erster Linie Sammler. Seine seit den 1920er Jahren aufgebaute und 1974 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworbene Sammlung umfasst über achttausend Frühdrucke mit Werken von Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy. Dabei nehmen die Haydn-Frühdrucke mit mehr als tausend Exemplaren den größten Anteil ein. Entsprechend dieser Grundlage erfasst Hobokens Haydn-Werkverzeichnis nicht nur sämtliche Erstausgaben, sondern auch Nachdrucke und schließlich noch die unterschiedlichsten Sammelausgaben, die im Band III, „Register, Addenda und Corrigenda“, 76 Seiten einnehmen. Zudem sind bei allen Drucken die Titel diplomatisch erfasst,¹¹ während die Abschriften meist lediglich kursorisch aufgezählt werden.¹²

Man muss allerdings bedenken, dass Drucke, auch wenn sie für die Edition als Textzeugen in der Regel auszuschneiden sind, für die Verbreitung von Haydns Werken eine entscheidende Rolle spielten. Es waren Verleger, die dafür sorgten, dass Haydn innerhalb weniger Jahre und schon in jungen Jahren zum berühmtesten Komponisten der Welt aufstieg. Ein entscheidender Schritt waren dabei die Veröffentlichungen der frühen Streichquartette 1764 bei Le Chevardiere in Paris und (unter den bis heute eingebürgerten, chronologisch wie inhaltlich stimmigen Opuszahlen 1 und 2) bei Hummel in Amsterdam.¹³ Sie waren zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung bereits in Abschriften verbreitet; der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber erinnerte sich 1792, dass sie bereits in dieser Form „Sensation machten“.¹⁴ Der europaweite Durchbruch aber war den weiter verzweigten Distributionskanälen des neuen Mediums Notendruck zu verdanken.

Als weitere Marktstrategie kommt – vor allem für Haydns späte Streichquartett-Opera – das für alle Komponisten der damaligen Zeit ökonomisch so wichtige System der Widmungen hinzu.¹⁵ Dessen zentraler Bestandteil war die Druckausgabe mit Angabe des

11 Die Titelaufnahmen entsprechen allerdings nicht heutigem philologischen Standard; so sind alle Titel ohne Rücksicht auf den tatsächlichen Befund in Versalien übertragen.

12 Die Schwächen des Hoboken-Verzeichnisses sind in der Forschung gelegentlich aufgelistet worden, etwa bei James Webster, „Ein kurzer Überblick über die Haydnforschung“ in: *Österreichische Musikzeitschrift* 60/6–7 (2005), S. 4–17, hier S. 8.

13 Hob. III:1–12, darunter allerdings drei Bearbeitungen: Die Divertimenti mit zwei Hörnern Hob. II:21 und 22 als op. 2 Nr. 3 bzw. Nr. 5 und die Sinfonie Hob. I:107 als op. 1 Nr. 5. Ein weiteres frühes Quartett (in der Forschung unter dem scherzhaften Namen „Op. 1 Nr. 0“ bekannt, bei Hoboken fälschlich als II:6 in die Divertimenti in verschiedener Besetzung eingereiht) taucht in keinem der Frühdrucke auf, sondern ist nur handschriftlich überliefert. Siehe dazu *Joseph Haydn. Frühe Streichquartette*, hrsg. von Georg Feder in Verbindung mit Gottfried Greiner (Joseph Haydn Werke, XII/1), München 1973, Vorwort, S. VII.

14 Ernst Ludwig Gerber, „Haydn“, in: ders., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 1, Leipzig 1790, Sp. 611.

15 Dazu generell: Bernhard R. Appel und Armin Raab (Hrsg.), *Widmungen bei Haydn und Beethoven. Personen – Strategien – Praktiken. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn, 29. September bis 1. Oktober 2011* (Schriften zur Beethoven-Forschung, 25), Bonn 2015.

Widmungsträgers als dem ursprünglichen Auftraggeber, der für einen bestimmten Zeitraum vor dem Erscheinen exklusive Nutzungsrechte am Werk besaß. Dieses System konnte nur bei entsprechender Kooperation zwischen Komponist und Verleger funktionieren.

Von Haydn veranlasste Ausgaben

Originalausgaben, also Drucke, für die der Komponist selbst (gegen Honorar) die Stichvorlage lieferte, vielleicht sogar, wie im obengenannten Fall, selbst Korrektur las und den Druck überwachte, sind bei Haydn eher die Ausnahme. Die meisten zeitgenössischen Drucke seiner Werke beruhen entweder auf Abschriften, die über Kopistenbüros im Handel waren und die sich die Verleger als Vorlage besorgten, oder sind Nachdrucke von Ausgaben anderer Verlage. Haydn hatte mit diesen Veröffentlichungen nichts zu tun. Mit einzelnen Verlagen arbeitete er aber auch direkt zusammen, manchmal über einen längeren Zeitraum.¹⁶ Die erste von Haydn selbst veranlasste Veröffentlichung waren die *Sei Sonate per Cembalo* Hob. XVI:21–26, die 1774 mit Widmung an seinen damaligen Dienstherrn Nikolaus Fürst Esterházy bei Josef Kurzböck in Wien erschienen. Danach ging Haydn mit dem seit 1776 etablierten Verlag Artaria eine – trotz mehrmaliger Trübungen – über viele Jahre dauernde Partnerschaft ein, durchaus vergleichbar mit den Bindungen späterer Komponisten durch Exklusivverträge, auch wenn eine entsprechende Vereinbarung nicht bestanden haben dürfte. Artaria ist unter den Verlegern Haydns derjenige mit den meisten autorisierten Erstausgaben bzw. Originalausgaben.¹⁷ Die Intensität der Geschäftsbeziehung spiegelt sich auch in der Korrespondenz: An keinen anderen Adressaten sind so viele Briefe Haydns erhalten.¹⁸ Zwischendurch unternahm Haydn mit Veröffentlichung der Sinfonien Hob. I:73 und 76–78 einen „Ausflug“ zu Christoph Torricella, die Konkurrenzsituation (die Haydn möglicherweise hatte ausnutzen wollen) erledigte sich jedoch durch dessen Bankrott. Torricellas Druckplatten und seine Ausgaben der Werke Haydns wurden 1786 von Artaria ersteigert.

¹⁶ Einen sehr guten Überblick bietet der Artikel von Axel Beer, „Verlage/Verleger/Verlagswesen“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 811–814.

¹⁷ So die sechs Klaviersonaten Hob. XVI:35–39 und 20, die der Verleger mit einer Widmung an die Schwestern Auenbrugger versah, die Sinfonien Hob. I:79–81 und die sechs „Pariser Sinfonien“ Hob. I:82–87, alle Streichquartettoperas ab dem „op. 33“ (jeweils sechs Quartette „op. 50“, „op. 54/55“, „op. 71/74“, „op. 76“ und die beiden Quartette „op. 77“), die Klaviertrios Hob. XV:6–8, 11–13, die Klaviersonate Hob. XVI:52, das Klavierkonzert Hob. XVIII:11, die *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Instrumentalfassung), die Lieder Hob. XXVIa:1–24 sowie die deutsche Ausgabe der englischen Lieder Hob. XXVIa:25–36. Die Originalausgabe des Oratoriums *Die Schöpfung* brachte Haydn zwar im Selbstverlag heraus, sie wurde aber durch Artaria vertrieben. Siehe Sonja Gerlach und Armin Raab, „Artaria“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 55–59.

¹⁸ In *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* sind 79 Dokumente wiedergegeben – wobei man bedenken muss, dass in den Wintermonaten, wenn sich der Esterházy'sche Hof in Wien aufhielt, ein direkter Kontakt zwischen Komponist und Verleger möglich war, in der Zeit also Briefe für den Kontakt nicht immer nötig waren.

Haydn entwickelte bald eine über Wien hinausgehende Vermarktungsstrategie und verkaufte neue Werke nicht nur an seinen Hauptverleger Artaria, sondern parallel an Verlage in Paris und London (bisweilen in Kombination mit dem Vertrieb von Abschriften auf Subskription, einem damals verbreiteten System, um Interessenten noch vor der Drucklegung eines Werkes zu bedienen¹⁹). Auch dabei kam es zu etwas längeren Geschäftsbeziehungen, insbesondere zu Jean-Georges Sieber²⁰ in Paris und zu William Forster²¹ in London. Sie unterschieden sich jedoch grundlegend von denen in Wien: Korrekturlesungen schieden wegen der langen Postwege aus; außerdem kam es vor Ort zu Problemen, da die Musikmärkte der europäischen Metropolen offenbar nicht so unabhängig voneinander waren, wie Haydn es wohl angenommen hatte. Da Artaria neue Werke Haydns über seine eigenen Kooperationspartner auch im Ausland vertrieb, so durch Pierre Le Duc²² in Frankreich und Longman & Broderip²³ in England, kam es zu Konflikten mit den von Haydn direkt belieferten konkurrierenden Verlagen vor Ort. Vielleicht trugen sie dazu bei, dass die Verbindung mit Artaria in den 1790er Jahren endete.

Eine erste „Haydn-Gesamtausgabe“

Eine dauerhafte und zumindest in Teilbereichen exklusive Verlagspartnerschaft entwickelte sich erst wieder in Haydns letztem Lebensjahrzehnt, und zwar mit Breitkopf & Härtel in Leipzig.²⁴ Sie war jedoch in mehrfacher Hinsicht anders geartet als die zu Artaria: durch einen (damals ungewöhnlichen) Schwerpunkt auf Vokalwerken, durch eine retrospektiv angelegte Werkauswahl und schließlich durch redaktionelle Eingriffe des Verlags, die von Haydn geduldet oder sogar goutiert wurden – was eine Herausforderung für heutige Editoren darstellt.

Ein erster Kontakt war schon 1786 zustande gekommen, als Christoph Gottlob Breitkopf Haydn in Wien aufsuchte und bei ihm eine Klaviersonate in Auftrag gab.²⁵ Über dieses Werk (Hob. XVI:48) kam die Zusammenarbeit aber zunächst nicht hinaus. Das änderte sich erst 1799, als Gottfried Christoph Härtel, der den Verlag 1796 von Breitkopf erworben hatte, einen Mittelsmann für unmittelbaren Kontakt zu Haydn gewann: Georg

19 So bei den Streichquartetten „op. 33“; dazu Georg Feder, „Ein vergessener Haydn-Brief“, in: *Haydn-Studien* 1/2 (1966), S. 114–116. Ebenso bei den Sinfonien Hob. I:76–78; dazu Armin Raab, „Haydns Briefe an den Verleger Boyer“, in: *Haydn-Studien* 8/3 (2003), S. 237–252, hier S. 245.

20 Fabian Kolb, „Sieber, Jean-Georges [Johann Georg]“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 689–690.

21 Armin Raab, „Forster, William“, in: *Haydn-Lexikon*, S. S. 237–238.

22 Fabian Kolb und Armin Raab, „Le Duc, Pierre“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 455.

23 Ulrich Wilker, „Longman & Broderip“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 480–481.

24 Abgesehen sei hier vom Sonderfall der über vierhundert Volksliedbearbeitungen, die Haydn schottischen Auftraggebern verkaufte (dem Verleger William Napier bereits bei seinen Aufenthalten in London 1791/92 und 1794/95, dem Volksliedsammler und -herausgeber George Thomson und dem Verleger William Whyte in den Jahren um 1800).

25 Frank Reinisch, „Breitkopf & Härtel“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 125–127, hier S. 125.

August Griesinger, einen studierten Theologen, Hauslehrer, späteren sächsischen Legationsrat und dank seiner regelmäßigen Begegnungen mit Haydn dessen erster Biograph. Seine – von Juli bis September 1809 in der von Breitkopf & Härtel herausgebrachten Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*,²⁶ 1810 dann leicht erweitert im selben Verlag als Buch erschienenen – *Biographischen Notizen über Joseph Haydn* sind eine der wichtigsten Primärquellen zu Haydns Leben. Eine ganz unmittelbare, ungefilterte Quelle sind zudem die (nur in Teilen und in Abschrift erhaltenen) Briefe an seinen Auftraggeber in Leipzig.²⁷

Die von Griesinger vermittelte Partnerschaft begann mit einer Sammelausgabe, die zur Rückschau auf etliche Schaffensjahre Haydns wurde, den 1800–1806 in zwölf Bänden erschienenen *Ceuvres Completes de Joseph Haydn* (so die Innentitel; der Titel auf den Umschlägen lautet *Ceuvres de J. Haydn*). Sie enthalten Haydns Werke für und mit Klavier (neben Sonaten und Klavierstücken beispielsweise auch Lieder, mehrstimmige Gesänge mit Klavierbegleitung sowie Klaviertrios), mit wenigen Ausnahmen handelt es sich dabei um Nachdrucke älterer Ausgaben. Konzeption und Gestaltung entsprechen denjenigen der *Ceuvres Completes de Wolfgang Amadeus Mozart*, die der Verlag nach Mozarts Tod in 47 Heften mit über 200 Kompositionen herausgebracht hatte.²⁸ Um Fehlzuschreibungen auszuschneiden, sah Haydn für die *Ceuvres Completes de Joseph Haydn* Werklisten durch, die ihm der Verlag zukommen ließ. Die schon zu seinen Lebzeiten virulente Echtheitsfrage steht auch im Zentrum des Vorworts zum ersten Heft, worin der Komponist versichert, dafür zu sorgen, „dass in diese Sammlung nichts aufgenommen werde, was bisher unrechtmäßig meinen Namen geführt hat“. Die Notentexte überprüfte er nicht, stellte aber einzelne Vorlagen zur Verfügung (so handelt es sich bei der Veröffentlichung der *Mehrstimmigen Gesänge* Hob. XXVb:1–4, XXVc:1–9 in *Cahier VIII* und *IX* um Originalausgaben).

Auch Griesingers Haydn-Biographie war Teil der Veröffentlichungsstrategie: Sie flankierte die Notenausgaben (wenngleich sie erst vier Jahre nach dem letzten Heft erschien²⁹) und folgte auch darin ihrem Vorbild, Johann Nikolaus Forkels Biographie von Johann Sebastian Bach, die 1802 bei Hoffmeister & Kühnel als Begleitung der von Forkel dort herausgegebenen *Ceuvres complètes* mit Bachs Klavierwerken herausgekommen war.

²⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11/41–47, 49 (12.6.–23.8., 6.9.1809), Sp. 641–649, 657–668, 673–681, 689–699, 705–713, 721–733, 737–747, 776–781.

²⁷ „Eben komme ich von Haydn ...“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hrsg. und kommentiert von Otto Biba, Zürich 1987.

²⁸ Ulrich Leisinger, „Zur Editionsgeschichte der Werke von Wolfgang Amadé Mozart“, in: *Musikedition im Wandel der Geschichte*, hrsg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer (Bausteine zur Geschichte der Edition, 5), Berlin – Boston 2015, S. 337–368, hier S. 344–347.

²⁹ Möglicherweise war die Veröffentlichung einer Biographie parallel zum Erscheinen der *Ceuvres complètes* geplant. Jedenfalls arbeitete Griesinger noch zu Haydns Lebzeiten daran und veröffentlichte Teile davon 1805 anonym im *Journal des Luxus und der Moden* 20/7 (Juli 1805), S. 448–452. Die Darstellung stimmt mit den entsprechenden Passagen in den *Biographischen Notizen* zwar bis in die anekdotischen Details, aber nicht im Wortlaut überein, daher wurde Griesingers Autorschaft später verschiedentlich angezweifelt. Näheres bei Armin Raab, „Ein Porträt des Künstlers als alter Mann. Joseph Haydn und seine Biographen“, in: *Haydn-Studien* 10/3–4 (2013), S. 369–380.

Oratorische Werke

Ähnlich wie bei den *Œuvres Complètes de Wolfgang Amadeus Mozart*, wo der Serie I mit „Klaviersachen“ die Serien II und III mit Vokalwerken, Sinfonien und Kammermusik folgten, begannen Breitkopf & Härtel bald auch im Fall Haydn mit einer Erweiterung des Publikationsvorhabens. Schon ab 1801 erschienen parallel zu den Klavierwerken Partituren und Klavierauszüge großbesetzter Vokalwerke Haydns. Auch wenn die entsprechenden Bände nicht als *Œuvres Complètes* titulierte wurden, blieb die *product identity* durch die äußere Aufmachung gewahrt. Diese Vokalwerke sind (mit zwei Ausnahmen) ebenso wie die Bände mit den Klavierwerken im Querformat angelegt, die meisten haben wie diese einen orangefarbenen Schutzumschlag³⁰ mit einer charakteristischen Vignette auf der Rückseite (liegender Baumstamm mit Blattwerk und Schriftzug „BREITKOPF UND HAERTEL.“).

Den Anfang machte 1801 eine Originalausgabe mit dem Titel „DIE WORTE DES ER-LÖSERS / AM KREUZE / in Musik gesetzt / von / Joseph Haydn. / IN PARTITUR.“ Es handelt sich dabei um die 1796 uraufgeführte Vokalfassung (Hob. XX:2) von Haydns instrumentaler Passionsmusik *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* aus dem Jahr 1786 (Hob. XX:1). Haydn hatte 1795 auf der Rückreise aus England in Passau eine oratorische Bearbeitung seines Werks durch den dortigen Domkapellmeister Joseph Friberth kennengelernt und sich davon zu seiner eigenen Vokalfassung anregen lassen. Den Text richtete Gottfried van Swieten, später Librettist von Haydns großen Oratorien, auf Basis des Passauer Librettos ein. Die Vokalfassung war durch zahlreiche Aufführungen in Wien und bald auch andernorts zu einem der erfolgreichsten Werke Haydns geworden. Daher wagte er es, sie am 1. Juli 1800 seinem neuen Partnerverlag anzutragen. Man könne sie „entweder in Clavierauszug [...], oder ganz in Partitur nach Ihrem Gutachten [...] herausgeben, ich zweifle keineswegs an einem guten Abgang, weil es unstreitig eines meiner besten Werke ist.“³¹

Als Stichvorlage schickte Haydn vermutlich eine Partiturabschrift nach Leipzig,³² die er eigens für diesen Zweck anfertigen ließ. Da sie nicht erhalten ist, kann man auf sie nur durch den Vergleich zwischen dem Teilautograph³³ als der wichtigsten Quelle und der Originalausgabe schließen. Als erstes fällt dabei die unterschiedliche Partituranordnung ins Auge. Im Teilautograph stehen oben die Hörner, darunter die Holzbläser und schließlich die Streicher. Diese Anordnung mit dem Streicher-Kernsatz als Basis, über der die als Zusatz angesehenen Holzbläser stehen, darüber wiederum die im musikalischen Satz

³⁰ Nicht zu allen Exemplaren erhalten, zudem gibt es Farbvarianten.

³¹ Brief an Gottfried Christoph Härtel; *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, S. 346. Näheres bei Annette Oppermann, „Vokalfassung Hob. XX:2“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 688–689.

³² *Joseph Haydn. Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze. Vokalfassung. Herausgegeben von Hubert Unverricht*, Kritischer Bericht von Heide Volckmar-Waschk (Joseph Haydn Werke, XXVIII / 2), München 2018, S. 75.

³³ Haydn ließ von einem Kopisten die Stimmen der Instrumentalfassung als Partitur ausschreiben und trug dann dort die Vokalstimmen und weitere Änderungen nach.

noch randständigeren Blechbläser, war in Wien gebräuchlich. Der Druck dagegen ordnet die Instrumente so an, wie in Nord- und Mitteldeutschland üblich: Die Stimmen des Kernsatzes rahmen die Akkolade ein, mit den Violinen und Viola an deren Kopf und den Bässen im untersten System, dazwischen eingereiht die Hörner und die Holzbläser. (Die Singstimmen stehen bei beiden Systemen direkt über dem Instrumentalbass, die in diesem Fall als reine Verdopplung der Chorstimmen fungierenden Posaunen unmittelbar bzw. durch die hohen Streicher abgetrennt darüber.) Da es sich um eine Anpassung an das lokal Übliche handelt, kann die veränderte Partituranordnung der Originalausgabe nicht schon auf die von Haydn gelieferte Stichvorlage zurückgehen. Auch andere Änderungen lassen sich damit als redaktionelle Einrichtung erklären. So steht durchweg das Taktzeichen **C** statt **C**, und das Sforzato wird durch **sf** statt wie bei Haydn üblich **fz** wiedergegeben.

Die Originalausgabe der *Sieben letzten Worte* wurde noch in zwei anderen Punkten zum Muster für die weiteren Haydn-Ausgaben des Leipziger Verlags: zum einen durch den ergänzend zur Partitur erschienenen Klavierauszug, zum andern durch den (sowohl im Klavierauszug als auch in der Partitur) unterlegten zusätzlichen Text. Erstellt wurde der Klavierauszug von August Eberhard Müller, zu dieser Zeit Gehilfe des Thomaskantors Johann Adam Hiller, dessen Nachfolge er 1804 antrat. Er war offenbar als Lektor für Breitkopf & Härtel tätig, und vermutlich nahm er auch die Redaktion des Notentextes vor. Die Idee einer zweisprachigen Ausgabe geht allerdings nicht auf den Verlag, sondern auf Haydn und van Swieten zurück. Mit deren Einverständnis fertigte Francesco Filippo Sarchi aus Wien eine italienische Übersetzung an.³⁴ Sie war für die Verbreitung des Werks wichtig, denn Oratorien hatten traditionell italienische Texte (wie Haydns erster Beitrag zur Gattung, *Il ritorno di Tobia* aus dem Jahr 1775).

In der vom Joseph Haydn-Institut Köln herausgegebenen Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* erschien die Vokalfassung der *Sieben letzten Worte* bereits 1961, und damit als einer der ersten Bände. Hubert Unverricht, damals am Institut angestellt, verwendete als Hauptquellen das Teilautograph und die von Haydn bei seinen Aufführungen benutzte Stimmenabschrift; als Nebenquelle zog er (neben verschiedenen Abschriften) auch die Originalausgabe heran. Unverricht nahm an, der italienische Text sei wegen der verbesserten Absatzmöglichkeiten im Auftrag des Verlags angefertigt worden und ließ ihn daher weg. Dies entsprach dem puristischen Ansatz der Ausgabe und dem generellen Misstrauen der Editoren gegenüber Haydns Verlegern. Als Heide Volckmar-Waschk ein halbes Jahrhundert später im Haydn-Institut den nachträglichen Kritischen Bericht zu dem Band erarbeitete, edierte sie dort auch den von Komponist und Librettist autorisierten italienischen Text. Wäre der Notenband erst jetzt, kurz vor Abschluss der Ausgabe, erschienen, hätte man die Übersetzung auf Basis der Originalausgabe sicher direkt dem Notentext unterlegt.

³⁴ Volckmar-Waschk, *Die Sieben letzten Worte*, S. 11.

Auch die nächste, 1802 bei Breitkopf & Härtel erschienene Originalausgabe, die des Oratoriums *Die Jahreszeiten* (Hob. XXI:3),³⁵ ist zweisprachig textiert – und das sogar zweifach. Sie erschien parallel in zwei Versionen: einer, in der zusätzlich zum originalen deutschen ein französischer Text unterlegt war, und einer, die stattdessen einen zusätzlichen englischen Text enthielt. Ermöglicht wurde diese Duplizität durch den beim Leipziger Verlag perfektionierten Noten-Typendruck: Offensichtlich wurde nach dem Druck der Teilaufgabe deutsch/französisch aus den montierten Druckplatten der Zweittext herausgenommen und durch den englischen ersetzt.³⁶ Dasselbe Verfahren wurde im zugehörigen Klavierauszug praktiziert, den wiederum August Eberhard Müller verfertigt hatte.

Die Idee zu einer Ausgabe mit den zusätzlichen Texten sowie die Übersetzungen stammen von van Swieten. Librettist und Komponist hatten dieses Verfahren schon bei der von Haydn wenige Jahre vorher in Wien im Selbstverlag herausgebrachten Originalausgabe des Oratoriums *Die Schöpfung* (Hob. XXI:2) praktiziert.³⁷ Hier ist ein englischer Alternativtext unterlegt, möglicherweise zumindest in Teilen identisch mit dem (nicht überlieferten) Originallibretto, das Haydn zur Vertonung aus England mitgebracht haben soll.³⁸ In ähnlicher Weise gibt es in van Swietens englischer Übersetzung der *Jahreszeiten* einige wörtliche Anklänge an die Vorlage seines Oratoriumstextes, James Thomsons *Versepos The Seasons*.³⁹

In der Haydn-Gesamtausgabe erschien *Die Schöpfung* 2008 mit dem englischen Zusatztext,⁴⁰ der sich in der von Joseph Elßler erstellten Stichvorlage (Hauptquelle der Edition) und der Originalausgabe findet. Aufgrund der ähnlichen Quellensituation (Alternativ-

35 Breitkopf & Härtel hatte den Zuschlag gegen ein hohes Honorar und erst nach langen Verhandlungen erhalten, bei denen Haydn geschickt mehrere Interessenten gegeneinander ausspielte. Ausführliche Darstellung in: *Joseph Haydn. Die Jahreszeiten. Oratorium. 1799–1801*, hrsg. von Armin Raab (Joseph Haydn Werke, XXVIII/4), München 2007, S. X–XIV.

36 Raab, *Jahreszeiten*, S. 572. Die Reihenfolge der beiden Teilaufgaben lässt sich aus Details der Zweitunterlegung erschließen: Einige zur französischen Fassung gehörige Hilfsnoten sind versehentlich in der englischen Fassung stehen geblieben.

37 *Joseph Haydn. Die Schöpfung. Oratorium. 1798*, hrsg. von Annette Oppermann (Joseph Haydn Werke, XXVIII/3), München 2008, S. XVII–XIX und 450.

38 Oppermann, *Schöpfung*, S. VII.

39 Raab, *Jahreszeiten*, S. XIV.

40 Der englische Text ist auch enthalten in den Ausgaben der Verlage C. F. Peters 1871, Pl.-Nr. 5453 (Nachdruck der Originalausgabe, der bis hin zur Eulenburg-Studienpartitur EP 1029 weiterverwertet wurde), Oxford University Press 1995 (hrsg. von A. Peter Brown), C. F. Peters 2003, EP 8997 (neue Edition, hrsg. von Klaus Burmeister), Carus 2011 (hrsg. von Wolfgang Gersthofer). Einen englischen Text enthält auch die Ausgabe King's Music 2007, der aber vom Herausgeber Neil Jenkins neu nach dem Deutschen übersetzt wurde. – Dagegen ließ Eusebius Mandyczewski in der alten Gesamtausgabe den englischen Text als vermeintlich verlagsseitige Zutat weg (Breitkopf & Härtel 1924: *Joseph Haydns Werke. Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, 16/V, Leipzig – Berlin 1924). – Mit Rücksicht auf die Gattungstradition wurde auch von der Schöpfung eine italienische Fassung erstellt und sogar in Gegenwart Haydns aufgeführt und in einem Klavierauszug veröffentlicht. Sie wurde von Annette Oppermann auf Basis dieses Drucks im Anhang des Bandes aus *Joseph Haydn Werke* ediert. Oppermann, *Schöpfung*, S. 494–498.

texte in der Originalausgabe) müsste man die Unterlegung der Übersetzungen auch bei den 2007 edierten *Jahreszeiten* erwarten. Dies war jedoch nicht möglich, da hier anders als bei der *Schöpfung* keine autorisierte Textunterlegung vorliegt. Im Gegenteil, van Swieten war mit der fehlerhaften Unterlegung, die rein nach Vorlage der übersandten Texte im Verlag angelegt wurde, äußerst unzufrieden.⁴¹ Unter Berücksichtigung seiner Einwände wurden die Singstimmen mit korrigierter französischer Unterlegung separat neu gedruckt. Ein Exemplar dieser Stimmenhefte (vielleicht auch Solo/Chorpartitur), der einzig möglichen Quelle für eine autorisierte Unterlegung, hat sich bis heute nicht nachweisen lassen. Damit entfällt die Möglichkeit einer Unterlegung der Alternativtexte im Notentext, denn sie hätte Konjekturen in einem Ausmaß erfordert, wie es einer historisch-kritischen Ausgabe nicht angemessen wäre. So musste man sich darauf beschränken, die Texte im kritischen Bericht zu edieren. In einer praktischen Ausgabe, die der Bärenreiter Verlag Kassel aufgrund einer Lizenzvereinbarung mit dem G. Henle Verlag produzierte (in dem die Gesamtausgabe erscheint), wurde jedoch eine quellennahe Lösung gefunden: Flankierend zum Aufführungsmaterial wurde der Klavierauszug von August Eberhard Müller mit leichten Modifikationen und mit dem dort in den parallelen Ausgaben unterlegten französischen und englischen Text veröffentlicht.

Wegen der größeren Besetzung wurde die Originalausgabe der *Jahreszeiten* im Hochformat gedruckt. Die Partituranordnung folgt wiederum dem in Leipzig üblichen System mit den hohen Streichern oben. Zahlreiche weitere offenbar redaktionelle Änderungen entsprechen denen in der Originalausgabe der *Sieben letzten Worte*. So sind das Taktzeichen C durch C und das Betonungszeichen fz durch sf ersetzt. Umfangreicher noch als dort sind Bezeichnungen der Dynamik und der Artikulation ergänzt. Im Kritischen Bericht des Gesamtausgabenbandes sind die Erweiterungen (und die zahlreichen Sonderfehler) im Detail aufgeführt, da die an den Verlag geschickte Stichvorlage verschollen ist⁴² und sich dort die eine oder andere Ergänzung finden könnte. Dies kann aber allenfalls auf eine Minderheit der Ergänzungen zutreffen, denn sie wären für Haydns eher wenig bezeichnete Partituren ganz ungewöhnlich.⁴³

Bei der Originalausgabe des Chorsatzes *Der Sturm* (Hob. XXIVa:8) von 1802 geht der Alternativtext nicht auf Initiative des Autors, sondern des Verlags zurück. Auf dem

⁴¹ Näheres dazu bei Raab, *Jahreszeiten*, S. XIII.

⁴² Aus Griesingers Brief an Breitkopf und Härtel vom 11. November 1801 geht hervor, dass sie offenbar ebenfalls von Elßler erstellt wurde: „Haydn hat nur einen Copisten, einen vertrauten Bedienten der Ihre Copie besorgt und weil er allein ist, so lange aufgehalten hat“ (Biba, *Griesinger*, S. 109).

⁴³ Werner Seyfried erklärte 2009 in seiner Edition der *Jahreszeiten* bei Peters die Quellenbewertung der Gesamtausgabe zur subjektiven Ansicht und die Abweichungen der Originalausgabe als Ergebnis einer umfassenden Redaktion der Stichvorlage durch Haydn. Daher machte er (wie schon Mandyczewski 1922 in der alten Gesamtausgabe) die Originalausgabe zur Hauptquelle (*Joseph Haydn. Die Jahreszeiten/The Seasons. Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester/Oratorio for Solo Voices, Chorus and Orchestra. Hob. XXI:3*, hrsg. von Werner Seyfried, Frankfurt am Main u.a. 2009). Eine solche Revision ist jedoch alleine von der Chronologie her auszuschließen. – Näheres dazu bei Armin Raab, „Zur Edition der Jahreszeiten“, in: *Haydn-Studien* 11/1 (2014), S. 2–13, hier S. 8.

Titel wird sogar der (in der Unterlegung nachgeordnete) italienische Text an erster Stelle genannt: „LA TEMPESTA. / CORO / coll' accompagnamento dell'Orchestra / composto da / Gius. Haydn. / DER STURM. / CHOR / mit Begleitung des Orchesters“. Als Stichvorlage diente eine Partiturabschrift von Johann Elßler, die im Verlag bearbeitet wurde.⁴⁴ Die Änderungen werden im Kritischen Bericht der Gesamtausgabe dokumentiert, der italienische Text aber bleibt unberücksichtigt. Zur Originalausgabe gehört auch wiederum ein Klavierauszug, diesmal aber nicht separat veröffentlicht, sondern als unterste Systeme innerhalb der Partitur wiedergegeben.

Kirchenmusik

Zusammen mit dem *Sturm* hatte Griesinger Haydns spätes *Te Deum* (Hob. XXIIIc:2) nach Leipzig geschickt; hier veranlasste wiederum der Verlag eine zusätzliche Textunterlegung. Die Originalausgabe enthält neben dem lateinischen Original eine freie Nachdichtung des liturgischen Textes („Sieh' die Völker auf den Knien“) von Christian August Heinrich Clodius, Professor der Philosophie an der Universität Leipzig. Als Vorlage für den Notentext schickte Haydn dem Verlag eine Stimmenabschrift, da er keine Partitur mehr zur Verfügung hatte.⁴⁵ Auch gegenüber dieser Abschrift wurden in der daraus spartierten Partitur verlagsseitig Ergänzungen vorgenommen, insbesondere die Bezeichnungen von Dynamik und Artikulation von einzelnen Streicherstimmen auf weitere Streicher- und auch Bläserstimmen übertragen.⁴⁶ In der Edition der Gesamtausgabe werden diese Eingriffe lediglich kursorisch im Kritischen Bericht dokumentiert, der deutsche Text wird dort nicht wiedergegeben.

Anders als die beiden zuletzt genannten Drucke ist der des *Stabat mater* (Hob. XX^{bis}) von 1803 keine Erst- oder gar Originalausgabe, sondern ein von Johann Gottfried Schicht herausgegebener Nachdruck einer Vorlage, die der Verlag nicht von Haydn erhalten hatte. Der zusätzlich unterlegte deutsche Text („Weint ihr Augen heiße Tränen“) stammt von Johann Adam Hiller. Er schrieb ihn für eine Aufführung 1779 in Leipzig und veröffentlichte ihn 1782 in einem Klavierauszug beim Leipziger Verlag Schwickert.⁴⁷ Hillers Text fand

44 *Joseph Haydn. Chöre, Schauspielmusik und andere Vokalwerke mit Orchester*, hrsg. von James Dack (Joseph Haydn Werke, XXVII/3), München 2011. – Zweisprachigkeit ist in der Genese des Chorsatzes angelegt: Haydn komponierte ihn 1792 in England in englischer Sprache als *The Storm*, diese Fassung blieb zu Haydns Lebzeiten unveröffentlicht. In Wien entstand dann mit erweiterter Instrumentierung und mit einem Text von Swietens die deutsche Fassung.

45 Griesinger am 20. März 1802 an Härtel; Biba, *Griesinger*, S. 151.

46 *Joseph Haydn. Verschiedene kirchenmusikalische Werke, 1. Folge*, hrsg. von Marianne Helms (Joseph Haydn Werke, XXII/2), München 2017, S. 207–208.

47 *Joseph Haydn. Stabat mater*, hrsg. von Marianne Helms und Fred Stoltzfus (Joseph Haydn Werke, XXII/1), München 1993, S. VIII–IX und S. 178–179.

aber auch über Abschriften weite Verbreitung. In der Haydn-Gesamtausgabe ist lediglich ein Teil davon in einem Notenanhang wiedergegeben.⁴⁸

1802–1808 brachten Breitkopf & Härtel mit sechs Messen Haydns eine ganze Serie heraus, die noch deutlicher als die Einzelwerke als Fortführung der *Cœuvres complètes* zu erkennen war. Anders als bei den ebenfalls liturgischen Texten *Te Deum* und *Stabat mater* sind hier keine deutschen Worte als Alternative zu den lateinischen beigegeben. (Dahinter dürfte nicht etwa Ehrfurcht vor dem Text des Messordinarium gestanden haben, denn 1812 versah der Verlag die Originalausgabe von Beethovens Messe C-Dur op. 86 mit einem freien deutschen Text.⁴⁹) Zunächst erschienen vier der sechs späten, zwischen 1796 und 1802 komponierten Messen Haydns: 1802 die *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“; Hob. XXII:10); und die *Missa in tempore belli* („Paukenmesse“; Hob. XXII:9), 1803 die *Missa in angustiis* („Nelsonmesse“; Hob. XXII:11), 1804 die „Schöpfungsmesse“ (Hob. XXII:13). Nach einer Pause folgten 1807 mit der *Missa Cellensis in honorem B. V. M.* („Cäcilienmesse“; Hob. XXII:5) die schon damals berühmteste der früheren Messen (begonnen 1766, vollendet in erweiterter Form wohl erst 1773) und 1808 mit der „Harmoniemesse“ (Hob. XXII:14) Haydns letzte Messe. 1823 kam als Nachzügler noch eine Messe aus dem Jahr 1782 hinzu, die *Missa Cellensis* („Mariazeller Messe“; Hob. XXII:8).

Eine ganze Serie an Messen war umso ungewöhnlicher, als der Druck von Kirchenmusik um diese Zeit eine Ausnahme war. Im österreichisch-deutschen Raum wurden kirchenmusikalische Werke nahezu ausschließlich in Abschriften verbreitet. Dies zeigen auch Haydns Messen: In den Quellenkarteien des Joseph Haydn-Instituts sind beispielsweise für die „Große Orgelsolomesse“ (Hob. XXII:4) insgesamt 146, für die „Nikolaimesse“ (Hob. XXII:6) insgesamt 152 Abschriften verzeichnet.⁵⁰ Tatsächlich war den Leipziger Druckern der Messen Haydns kein Verkaufserfolg beschieden.⁵¹ Ungewöhnlich war auch, dass Haydn als Stichvorlage für einzelne Messen seine Autographie zur Verfügung stellte; sie wurden über Griesinger nach Leipzig geschickt. Und noch ungewöhnlicher: Ein Verlagslektor trug, meist mit roter Tinte, direkt in die Autographie Korrekturen und Ergänzungen ein, die dann in den gedruckten Partituren umgesetzt wurden. Vereinzelt handelt es sich dabei um Korrekturen von echten, aber auch von vermeintlichen Fehlern, dazu Vervollständigungen, die, zum Beispiel bei der Generalbassbezifferung, meist unnötig sind. An einer Stelle hat der Lektor sogar die Instrumentierung geändert. Im Autograph der *Missa*

48 Hiller legte seiner Aufführung und seinem Klavierauszug Material zugrunde, das in dem Satz „Virgo virginem praeclara“ einen von fremder Hand hinzugefügten „Coro secondo“ enthält. Diese Chor-Einwürfe werden abgedruckt, dazu als Einzelstimme „Hillers Parodie am Beispiel des Sopranos“. Helms / Stoltzfus, *Stabat mater*, S. 105–110.

49 Titel „MESSA / a quattro Voci coll' accompagnamento dell'Orchestra / composta da / Luigi van Beethoven. / DREY HYMNEN / für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters“.

50 Joseph Haydn. *Messen Nr. 3–4 und Fragment der Missa „Sunt bona mixta malis“*, hrsg. von James Dack und Marianne Helms, München 1999 (Joseph Haydn Werke, XXIII / 1b), S. 181–187 und 198–206.

51 Ulrich Scheideler, „Messen“, in: *Haydn-Lexikon*, S. 503–511, hier S. 510.

in *tempore belli* im „Qui tollis“ (Gloria, T. 148–178) notierte er zur Violoncellostimme „Flauto“; im Druck wurde dieser Hinweis entsprechend umgesetzt.

In dem betreffenden Band XXIII/2 der Haydn-Gesamtausgabe – dem allerersten, der 1958 in der neu gegründeten Ausgabe erschien – wurde dieses Flötensolo aufgenommen (mit einem Verweis auf den Kritischen Bericht, der allerdings nie erschienen ist).⁵² Wolfgang Hochstein übernahm diese Entscheidung 1993 bei seiner Edition der Messe im Carus-Verlag.⁵³ Dagegen wurden in der Neuausgabe des Bandes XXIII/2, die 2021 zum Abschluss der Notenbände von *Joseph Haydn Werke* erschien, alle verlagsseitigen Ergänzungen einschließlich des Flötensolos eliminiert; sie werden lediglich im Kritischen Bericht dokumentiert.⁵⁴

Opern

Unüblich war auch die Druckveröffentlichung von Bühnenwerken, denn auch sie wurden zumindest im deutschen Sprachraum überwiegend in Abschriften verbreitet.⁵⁵ 1806 brachten Breitkopf & Härtel elf Nummern aus Haydns letzter Oper, *L'anima del filosofo ossia Orfeo ed Euridice*, im Klavierauszug heraus, im nächsten Jahr zusätzlich in Partitur. Der Klavierauszug enthielt neben dem originalen italienischen Text eine deutsche Übersetzung, in der Partitur wurde darauf lediglich verwiesen. – Haydn hatte diese Oper 1791 in London für das wiedererrichtete King's Theatre komponiert; es kam aber keine Aufführung zustande, weil die Genehmigung für die Eröffnung des Hauses ausblieb. Breitkopf & Härtel erwarben somit nicht nur ein bislang ungedrucktes, sondern ein noch nicht einmal durch eine Aufführung „veröffentlichtes“ Werk. Und Haydn auf der anderen Seite konnte noch eine späte Verwertung seiner Komposition erleben.

Einen ersten Anlauf zur Veröffentlichung einer Oper hatten Verlag und Komponist allerdings bereits 1802 unternommen. Griesinger bemerkte während eines Besuchs bei

52 *Joseph Haydn. Messen Nr. 5–8*, hrsg. von H. C. Robbins Landon in Verbindung mit Christa Landon und Karl-Heinz Füssl (Joseph Haydn Werke, XXIII/2), München – Duisburg 1958.

53 *Joseph Haydn. Missa in tempore belli in C. Paukenmesse Hob. XXII:9*, hrsg. von Wolfgang Hochstein, Stuttgart 1993.

54 *Joseph Haydn. Messen Nr. 5–8. Revidierte Neuausgabe*, hrsg. von Andreas Friesenhagen (Joseph Haydn Werke, XXIII/2), München 2021. – Die Neuausgabe, die an Stelle des vorgesehenen nachträglichen Kritischen Berichts erfolgte, war notwendig geworden, weil der ursprüngliche Band, der zunächst eigentlich für ein Vorgängerprojekt der Gesamtausgabe erarbeitet worden war, sich als äußerst fehlerhaft erwiesen hatte und überdies nicht den Richtlinien der Gesamtausgabe entsprach.

55 Dementsprechend ließ Haydn von Opern, die er über die ersten Aufführungen hinaus vermarkten wollte, meist mehrere Abschriften anfertigen. Vgl. *Joseph Haydn. Armida. Drame eroico 1783. Herausgegeben von Wilhelm Pfannkuch*, Kritischer Bericht von Silke Schloen (Joseph Haydn Werke, XXV/12), München 2003, S. 35–40, Abschriften Be, Ei und Zz; *Joseph Haydn. L'isola disabitata. Azione teatrale. 1779/1802*, hrsg. von Christine Siegert und Günter Thomas in Verbindung mit Ulrich Wilker (Joseph Haydn Werke, XXV/9), München 2009, S. 314–316, Abschriften To, Wa und We.

Haydn einen handschriftlichen Klavierauszug mit einer deutschen Fassung der 1779 komponierten Oper *L'isola disabitata*, den Auszug und die Übersetzung hatte Johann Otto Heinrich Schaum aus Hirschberg in Schlesien angefertigt und Haydn zugeschickt.⁵⁶ Dieser wurde, ähnlich wie bei den *Sieben letzten Worten*, durch die fremde Bearbeitung zu einer Verbesserung angeregt. „Die Arbeit ist mit Fleiß gemacht“, so zitiert Griesinger Haydn, „nur am Finale, einem Quartett, muss ich etwas ändern, weil es zu lang ist, auch hier und da einige Noten, die nicht zum deutschen Text passen“.⁵⁷ Tatsächlich schrieb Haydn eine neue, kürzere Fassung des Finales, im Klavierauszug änderte er nicht nur einige kleinere Stellen in der Singstimme, sondern auch im Klaviersatz. Am 19. März 1802 schickte Griesinger den von Haydn revidierten Klavierauszug und überdies eine überarbeitete Kopistenabschrift der Partitur nach Leipzig. Haydn wünschte ausdrücklich, dass die Oper „mit dem Originaltext das heisst dem Italiänischen, gedruckt“ würde.⁵⁸ Es zeigte sich allerdings, dass man in Leipzig längst eine Abschrift der Oper besaß, wie sie durch Kopistenbüros in Umlauf gebracht worden war.⁵⁹ Vielleicht war dies der Grund dafür, dass der Druck der *Isola* bei Breitkopf & Härtel doch nicht zustande kam.

Immerhin ist aber dem gescheiterten Vorhaben eine Neufassung des Finales zu verdanken. Im entsprechenden Band der Haydn-Gesamtausgabe ist diese Version an erster, die ursprüngliche, längere an zweiter Stelle wiedergegeben, da erstere als Fassung letzter Hand anzusehen ist. Im Kritischen Bericht werden bei der Quellenbeschreibung die von Haydn in Schaums Klavierauszug eingetragenen Änderungen dokumentiert und in einem Anhang die dort überlieferte deutsche Textfassung abgedruckt.⁶⁰ Auf eine vollständige Wiedergabe des von Haydn revidierten Klavierauszugs musste dagegen verzichtet werden.

Schwanengesang

Neben den genannten Vokalwerken erschien im Oktober 1806, parallel zum letzten Heft der *Œuvres Complètes de Joseph Haydn*, auch noch einmal ein Instrumentalwerk bei Breitkopf & Härtel: das unvollendete, nur aus zwei Sätzen bestehende Streichquartett „Opus 103“ (Hob. III:83),⁶¹ nicht als Partitur, sondern, wie für Orchester- und Kammermusik noch lange die Regel, in Einzelstimmen. Auch hier erhielt der Verlag Haydns Autograph

⁵⁶ Biba, *Griesinger*, S. 138 ff.; Siegert/Thomas/Wilker, *L'isola*, S. X und 317–319; Günter Thomas, „Haydn und J. O. H. Schaum“, in: *Haydn-Studien* 7/3–4 (1998), S. 366–383.

⁵⁷ Biba, *Griesinger*, S. 139.

⁵⁸ Biba, *Griesinger*, S. 151.

⁵⁹ So hatte der Musikalienhändler Johann Traeg die *Isola* schon am 16. Mai 1789 in der *Wiener Zeitung* angeboten; Siegert/Thomas/Wilker, *L'isola*, S. XI–XII.

⁶⁰ Siegert/Thomas/Wilker, *L'isola*, S. 318–319 bzw. 340–346.

⁶¹ Die Nummer geht – wie alle anderen eingebürgerten Opuszahlen von Haydns Streichquartetten – nicht auf den Komponisten, sondern auf Verleger zurück, in diesem Fall nicht einmal auf eine Erstausgabe, sondern auf einen Nachdruck von André.

als Stichvorlage. Am 2. April 1806 übersandte Griesinger „Haydns Schwanengesang, seyn 83^{stes} Quartett im Original (Manuscripte). ... Zur Entschuldigung, daß das Quartett nicht vollständig ist, überschikt Ihnen Haydn seine charakteristische Visitenkarte“. ⁶² Auf der Visitenkarte, die Haydn verwendete, seit er 1804 aus Altersschwäche das Komponieren hatte aufgeben müssen, ließ er selbstironisch die ersten vier Takte des Chorsatzes „Der Greis“ (Hob. XXVc:5) mit dem Text „Hin ist alle meine Kraft / alt und schwach bin ich“ wiedergeben. Der Verlag ließ dieses Incipit am Ende jeder der vier Stimmen abdrucken (was Haydn wohl so nicht vorgesehen hatte), fälschlicherweise als „Canon“ bezeichnet.

Etwa gleichzeitig mit der vom Komponisten veranlassten Leipziger Erstausgabe erschienen zwei weitere direkt oder indirekt auf dem Autograph beruhende Ausgaben, in Paris bei Pleyel und in London bei Clementi & Co. Pleyel hatte im Frühsommer 1806 eine Kopie des Autographs aus Leipzig erhalten, und Muzio Clementi könnte seine Druckvorlage entweder direkt bei Breitkopf & Härtel oder über Pleyel erworben haben. Alle drei Erstausgaben enthalten Vervollständigungen der Bezeichnungen von Artikulation und Dynamik und kleinere Änderungen in der Ornamentik. Am weitesten geht dabei die Leipziger Ausgabe, die zudem durch den Abdruck der Visitenkarte prägend wurde: Sie findet sich nicht nur bei Pleyel und Clementi (die also nicht nur vom Autograph, sondern auch vom Druck Kenntnis gehabt haben müssen), sondern in sämtlichen Nachdrucken. Die Haydn-Gesamtausgabe legte 2003 das Autograph als einzige Quelle zugrunde, verbannte die Visitenkarte in die Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht und veröffentlichte die beiden Sätze somit nicht mit der Konnotation „Schwanengesang“, sondern als Kompositionsfragment, das noch fortgeführt hätte werden sollen – was durch den Abdruck von Haydns Skizzen zu den beiden fehlenden Sätzen unterstrichen wird. ⁶³

Erst 1810, im Jahr nach Haydns Tod, endete die Reihe der Originalausgaben mit der Veröffentlichung von Haydns 42 weltlichen Kanons (Hob. XXVIIb) „aus der Original-Handschrift des Componisten“ (so die Angabe auf der Titelseite) sowie den geistlichen Kanons über die Zehn Gebote (Hob. XXVIIa). Letztere sind postum „seinem Freunde / Herrn G. A. Griesinger / königl. sächsischem Legationsrathe / zugeeignet / von / Joseph Haydn“. Interessanterweise gab es auch bei den Kanons Zweittexte. Die Texte der weltlichen Kanons wurden im Auftrag des Verlags von Christian Schreiber teils massiv redigiert, in 26 Fällen sogar durch andere Texte ersetzt. Die geistlichen Kanons erschienen parallel weltlich umtextiert als „Die Zehn Gebote der Kunst“. Das Autograph der *Zehn Gebote* hatte der Komponist bereits 1804 Griesinger mit dem ausdrücklichen Wunsch überlassen, dass sie erst nach seinem Tod veröffentlicht werden sollten; Griesinger schlug Haydn dar-

62. Biba, *Griesinger*, S. 247. – Die falsche Anzahl (statt der korrekten 68) rührt von der Ausgabe Pleyels bzw. vom „Haydn-Verzeichnis“ her, vom dem auch Breitkopf & Härtel eine eigens angefertigte Abschrift erhalten hatten.

63. *Joseph Haydn. Streichquartette „Opus 71/74“, „Opus 76“ und „Opus 103“*, hrsg. von Horst Walter (Joseph Haydn Werke, XII/6), München 2003. Ein seinerzeit noch unbekanntes Skizzenblatt wurde später in einer anderen Publikation des Haydn-Instituts veröffentlicht: David Wyn Jones, „A newly identified sketchleaf for Haydn's Quartet in d minor, „Opus 103““, *Haydn-Studien* 8/4 (2004), S. 413–417.

aufhin vor, dass er doch dem Verlag auch die weltlichen Kanons überlassen solle, deren Autographie er in seinem Haus unter Glas an der Wand hängen hatte. Haydn bot stattdessen einen Kontrakt an, in dem er sich verpflichten würde, Breitkopf & Härtel gegen eine jährliche Zahlung von 150 Gulden regelmäßig ältere Werke zu überlassen.⁶⁴ Ein solcher Vertrag kam nicht zustande, doch waren Veröffentlichungen früherer Kompositionen in Planung. Haydn schickte eine Abschrift seines vielleicht ältesten, noch in der Zeit als Kapellknecht am Wiener Stephansdom entstandenen Werks, der Messe F-Dur (Hob. XXII:1), nach Leipzig, außerdem die Autographie des Orgelkonzerts C-Dur (Hob. XVIII:1) und des *Salve Regina* g-Moll (Hob. XXIIIb:1), beide nachträglich mit 1756 datiert. Dass sie alle unveröffentlicht blieben, rührt offenbar daher, dass sie als stilistisch überholt angesehen wurden. Schon Griesinger merkte gegenüber Härtel an, das Orgelkonzert sei „vom Jahre 1756, also vielleicht über die Epoche des heutigen Geschmacks, aber in seiner Art und dem Sammler Haydnscher Musik gewis merkwürdig“.⁶⁵ Haydn selbst ließ über ein anderes Konzert von 1756 (Hob. XVIII:6, das Doppelkonzert mit Orgel und Violine als Solisten), das er dem Verlag ursprünglich hatte anbieten wollen, ausrichten, „ich solle Ihnen aber sagen, welch einen alten Bart es habe“.⁶⁶ Wohl aufgrund solcher Bedenken arbeitete Haydn die Autographie von 1756 durch, ehe er sie nach Leipzig schicken ließ. Im Orgelkonzert ergänzte er eine Aussetzung des Generalbasses, bei der allerdings nicht sicher ist, ob sie erst im Hinblick auf die geplante Veröffentlichung notiert ist; im entsprechenden Band von *Joseph Haydn Werke* sind die unterschiedlichen Schichten daher nur im Kritischen Bericht dokumentiert und nicht im Notentext ausgewiesen.⁶⁷ Beim *Salve Regina* sind die späteren Varianten eindeutig von der Grundschrift zu trennen und werden daher in der Gesamtausgabe (s. Anm 46)) als Ossia zum Notentext wiedergegeben.

Passive Autorisation?

Beim Verlag Artaria überwachte Haydn in den 1780er Jahren die Drucklegung sehr genau und war selbst bei Einzelheiten des Notentextes geradezu penibel. Beim Selbstverlag der *Schöpfung* gab die von Elßler – sicher nach genauer Anweisung Haydns – ausgeschriebene Stichvorlage das Layout bis ins Detail vor (was in der Originalausgabe getreu umgesetzt wurde). Auch an den Veröffentlichungen bei Breitkopf & Härtel nahm Haydn regen Anteil. Regelmäßig erhielt er Korrekturabzüge, so etwa am 9. Dezember 1801 zum Klavierauszug der *Jahreszeiten*. Haydn gab sich erfreut, wie Griesinger nach Leipzig berichtete, „er sah

64 Über all diese Verhandlungen berichtete Griesinger an Härtel am 25. Januar 1804; Biba, *Griesinger*, S. 220.

65 Griesinger an Härtel am 6. Juni 1804; Biba, *Griesinger*, S. 226.

66 Griesinger an Härtel am 30. Juli 1803; Biba, *Griesinger*, S. 204.

67 *Joseph Haydn. Konzerte für Orgel (Cembalo) und Orchester*, hrsg. von Armin Raab und Horst Walter in Verbindung mit Sonja Gerlach (*Joseph Haydn Werke*, XV / 1), München 2020, S. 201.

die Bögen durch, war mit dem Druk sehr zufrieden, versprach, mir in einigen Tagen sein Urtheil über die Arbeit zu sagen“. ⁶⁸ Mit der Partitur des Oratoriums zeigte Haydn sich am 20. März 1802 ebenfalls „äusserst zufrieden“. Sogar in die Gestaltung der im Auftrag des Verlags eigens angefertigten Frontispize mit allegorischer Darstellung der Jahreszeiten als vier Menschenalter wurde er einbezogen, erhielt die Vorlagen zur Ansicht und befand, das Titelpuffer sei „gar e lieber Narr“. ⁶⁹ Hinweise auf Korrekturvorgänge gibt es auch für weitere Ausgaben; so erbat Haydn beispielsweise am 10. November 1802 über Griesinger die Zusendung von Fahnen zum *Sturm*. ⁷⁰ Auch mit der durch Ergänzungen vervollständigten Stimmenausgabe seines letzten Streichquartetts war Haydn offenbar sehr zufrieden und beklagte lediglich die falsche Bezeichnung „Canon“ bei der Wiedergabe seiner Visitenkarte. ⁷¹

Haydn dürfte demnach die zahlreichen kleineren Eingriffe des Verlags in den Notentext bemerkt haben. Auch die verlagsseitigen Eintragungen in die Autographe der Messen könnte er zur Kenntnis genommen haben. Das Autograph der *Missa in tempore belli* mit der Ergänzung der Flötenpassage im „Qui tollis“ erhielt er vom Verlag zurück (es gelangte aus seinem Besitz in die Fürstlich Esterházy'sche Sammlung und mit dieser in die Nationalbibliothek in Budapest), und er kannte auch den Druck, in dem diese Änderung umgesetzt wurde. Zu diesen Punkten hat er sich aber offenbar nicht geäußert. Sind diese (Nicht-)Reaktion und das gelegentliche Lob des Druckbilds als Autorisierung des Inhalts zu deuten? Der Gedanke liegt nahe, da doch zumindest die Vervollständigungen von Dynamik und Artikulationsbezeichnungen ganz im Sinne Haydns sein mussten, der ein ähnliches Vorgehen von Notenkopisten ausdrücklich erwartete. ⁷² Oft entstehen erst durch die Vervollständigung der Bezeichnung aufführungsfähige Werkfassungen. Darf eine historisch-kritische Ausgabe wieder hinter diesen Stand zurückgehen? Auf der anderen Seite wird Haydn, der in seinen letzten Lebensjahren regelmäßig über das Nachlassen seiner geistigen Kräfte klagte, die Redaktion durch den Leipziger Verlag kaum umfassend geprüft haben, und selbst wenn, würde er sie als üblich nicht grundsätzlich in Frage gestellt haben.

In *Joseph Haydn Werke* werden die bei Breitkopf & Härtel erschienenen Originalausgaben in der Regel als Nebenquellen herangezogen; allerdings nur, wenn für diese Funktion

⁶⁸ Biba, *Griesinger*, S. 113.

⁶⁹ Biba, *Griesinger*, S. 151.

⁷⁰ Biba, *Griesinger*, S. 171: „Haydn bittet um den letzten Bogen seines Sturms und die Original Partituren, welche Sie von ihm in Händen haben und die Sie nicht mehr brauchen.“

⁷¹ Griesinger an Härtel am 29. Oktober 1806; Biba, *Griesinger*, S. 249.

⁷² So schrieb er in seinem Begleitbrief zum *Applausus* (Hob. XXIVa:6): „Es ist auch zu merken, daß wan in der Spart ein forte oder piano nicht bey allen stimmen ausgesetzt, diesen mangel der Copist bey abschreibung ersetzen soll.“ (*Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Nr. 8, S. 59). Haydn konnte die Aufführung der Auftragskomposition im Stift Zwettl nicht selbst leiten und legte den Noten daher ausführliche Anweisungen bei, die generell für seine Vorstellungen von Aufführungspraxis aufschlussreich sind.

keine höherwertigen Quellen zur Verfügung stehen.⁷³ Ergänzungen (den Richtlinien der Ausgabe entsprechend in runden Klammern) werden von dort aber nur dann übernommen, wenn sie aus inhaltlichen Gründen notwendig sind und als solche ohnehin von den Herausgebern (den Richtlinien entsprechend in eckigen Klammern) hinzugefügt worden wären. Darüberhinausgehende Ergänzungen und Änderungen werden nicht unterdrückt, sondern im Kritischen Bericht dokumentiert – wobei das gewachsene Problembewusstsein der neueren Gesamtausgaben dafür gesorgt hat, dass diese Dokumentation in den Kritischen Berichten inzwischen umfassender erfolgt (während etwa unterlegte Alternativtexte bis vor wenigen Jahren nicht wiedergegeben wurden). In den im Jahr 2000 in einem Sammelband veröffentlichten Richtlinien der Haydn-Gesamtausgabe ist festgelegt, der Notentext solle „einerseits Haydns Niederschrift möglichst genau entsprechen, andererseits aber die Intention des Komponisten deutlich zum Ausdruck bringen. Das erfordert – bei aller gebotenen Zurückhaltung – Ergänzungen, Korrekturen und (mit Rücksicht auf den heutigen Benutzer) Veränderungen in der Notation.“ Entscheidend ist dabei der Passus, dass „nichts hinzugefügt“ wird, „was Haydn den Quellenbefunden nach nicht niedergeschrieben hat“.⁷⁴ Dies ist eine klare Entscheidung gegen die Übernahme von Ergänzungen, die sich nur rechtfertigen lassen, wenn man von einer passiven Autorisation durch Haydn ausgeht.

⁷³ So sind in der revidierten Neuausgabe des Bandes XXII/2 für die Edition der *Missa Sancti Bernardi von Offida* (Hob. XXII:10) und der *Missa in Tempore Belli* (Hob. XXII:9) als Nebenquellen nicht die direkt auf den Autographen beruhenden Originalausgaben, sondern verschiedene autornahe Abschriften herangezogen; Friesenhagen, *Messen Nr. 5–8*, S. 323 und 340.

⁷⁴ *Editionsrichtlinien Musik*, im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit, Kassel u. a. 2000, S. 124.

