

Einleitung

Die 1793 in Wien komponierten f-moll-Variationen Hob. XVII:6 sind Joseph Haydns letztes Klavierstück, zusammen mit den drei Londoner Klaviersonaten (Hob. XVI:50, 51 und 52) eines seiner letzten Klavierwerke überhaupt. Sie gelten zugleich als sein berühmtestes Einzelwerk für Klavier, was wesentlich schon von dem ersten Thema mit seiner bei Haydn in dieser Intensität neuen emotionalen Tiefe herrührt. Der besondere Charakter fiel bereits einem Rezensenten der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 8. Mai 1799 auf: „Ein schwermüthiges Andante aus F moll, variirt, wie ein Meister nur variiren kann, dass sich beynehe als freye Phantasie anhört.“ Die Rezension galt der Erstausgabe, die soeben, sechs Jahre nach der Niederschrift des Werkes, beim Wiener Verlag Artaria erschienen war. Sie trägt den (damaliger Mode entsprechend französischen) Titel *Variations | pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées, et dédiées | a Madame La Baronne | JOSEPHE DE BRAUN | par | Joseph Haydn.*

Genau besehen handelt es sich aber gar nicht um Variationen – jedenfalls nicht um solche vom Typus „Thema mit Variationen“, wie er an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert außerordentlich beliebt war und in hundertfacher Ausprägung einen wesentlichen Teil der Veröffentlichungen an Klaviermusik ausmachte. Auch Haydn hatte in jüngeren Jahren Variationen dieser Art geschrieben, in A-dur (Hob. XVII:2), Es-dur (Hob. XVII:3) und C-dur (Hob. XVII:5). Dabei legte er eigene Themen zugrunde, während die meisten der bis weit ins 19. Jahrhundert hinein produzierten Variationen-Reihen auf verbreiteten Melodien beruhen, vorzugsweise auf Gassenhauern aus populären Singspielen. Zwar schrieb Haydn selbst auch einmal Variationen über ein berühmtes Thema – das aber war ein von ihm komponiertes: die Variationen über die Hymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ im Streichquartett op. 76 Nr. 3 (dem

„Kaiserquartett“). Auf Anregung seines geschäftstüchtigen Verlegers richtete Haydn den Satz noch für Klavier ein. Die f-moll-Variationen sind demgegenüber etwas völlig anderes, nicht nur vom Charakter des Themas her. Sie folgen dem Formschema der Doppelvariation, wie Haydn es in Klaviersonaten, Sinfonien und Streichquartetten entwickelt hatte. Hierbei werden ein Thema in Moll und eines in Dur (oft auch in umgekehrter Reihenfolge) abwechselnd variiert; die beiden Themen können eng verwandt oder ganz gegensätzlich angelegt sein. Keinen der Sätze, in denen Haydn dieses Prinzip anwandte, bezeichnete er als Variation, und alle sind Teil mehrsätziger Werke. Als einen solchen Teil scheint Haydn auch die Doppelvariationen in f-moll/F-dur konzipiert zu haben, denn auf der ersten Seite des Autographs hielt er als Titel *Sonata* fest (die Seite ließ er ansonsten leer, die anderen Aufschriften dort stammen von späterer Hand). Die Doppelvariationen sollten also vermutlich den ersten Satz einer Klaviersonate bilden. An den Beginn des Notentextes auf der zweiten Seite schrieb Haydn, wie er das als tiefreligiöser Mensch immer zu tun pflegte, wenn er ein neues Werk begann, die lateinischen Worte *In Nomine Domini*, und rechts oben signierte er (ebenfalls wie immer) auf italienisch *di me Giuseppe Haydn*, mit einem kleinen Schnörkel, der für *manu propria* („eigenhändig“) steht. Danach folgt die mit einem Abkürzungsstrich versehene Jahreszahl $\overline{793}$, die wegen der im 19. Jahrhundert erfolgten Bindung des Manuskripts nicht mehr vollständig zu lesen ist. 1793 war das Jahr zwischen Haydns beiden Englandreisen von 1791/92 und 1794/95. Er hatte zum Zeitpunkt der Komposition also bereits die neuen englischen Klaviere mit ihrem intensiveren, dunkleren Klang kennengelernt, vor allem Instrumente der Firma Broadwood, von denen er später selbst eines besaß. Und er hatte die Virtuosität englischer Pianistinnen wie Therese Jansen erlebt. Beides ist in die Komposition nicht nur der späten Klaviersonaten (von denen zwei für Jansen bestimmt waren), sondern auch der f-moll-Variationen eingegangen.

Die Idee einer Integration der Doppelvariationen in ein mehrsätziges Werk gab Haydn auf, noch bevor er zum zweiten Mal nach England

reiste. Er schrieb ans Ende des Notentextes seine übliche Schlussformel *Fine laus Deo* (Folio 6 verso, am Ende der zweiten Notenzeile; die Eintragungen in den folgenden Zeilen sind ein Einschub für Folio 5 verso). Von diesem Autograph ließ er Abschriften anfertigen; auf der ältesten der Kopien (heute in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien) ergänzte er den launigen Titel *Un piccolo Divertimento | Scritto e composto | per la | Stimatissima Signora | de | Ployer*. Damit ist wohl Barbara Ployer gemeint, für die Mozart seine Klavierkonzerte KV 449 und 453 geschrieben hatte. Unbekannt ist, ob Haydn das Stück tatsächlich – vielleicht sogar auf Bestellung – für sie komponiert hatte oder ob die entsprechende Angabe nur Teil der kleinen Neckerei ist, zu der vermutlich auch das Understatement „piccolo Divertimento“ gehört. (Man kann die Variationen weder „klein“ nennen, noch sind sie ein Divertimento, worunter man eher leichte, unterhaltsame Musik verstand.) Zwei weitere Abschriften entstanden in England, wohin Haydn sein Autograph mitgenommen hatte, und wurden dortigen Musikfreunden verehrt; eine davon wird heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt, die andere befindet sich in Privatbesitz. Dass die f-moll-Variationen erst im Januar 1799 im Druck erschienen, könnte bedeuten, dass Haydn einem Besteller gegen Honorar für einen bestimmten Zeitraum ein exklusives Nutzungsrecht zugestanden hatte (so verfuhr er mit einer Reihe von Werken). Das könnte „Signora Ployer“ gewesen sein, genauso aber Josefine von Braun als Widmungsträgerin der Originalausgabe. (Die versierte Pianistin war die Ehefrau des Freiherrn Peter von Braun, der als Direktor der beiden Hoftheater im Kulturleben Wiens eine wichtige Rolle spielte.)

Zur Vorbereitung der Drucklegung überließ Haydn das Autograph offenbar dem Verleger, denn nach seinem Tod befand es sich im Besitz Artarias. Wie lange das Manuskript bei der Verlegerfamilie blieb, ist unbekannt. 1872 jedenfalls erwarb es der englische Schriftsteller und Büchersammler Frederick Locker (bzw. Locker-Lampson, wie er sich nach seiner zweiten Heirat nannte) von einem Antiquar. Nach Lockers Tod 1895

wurde das Autograph an den Verleger und Buchhändler R. H. Dodd in New York verkauft und 1896 von Christian Archibald Herter erworben. Dessen Erben überließen es zusammen mit zahlreichen anderen Manuskripten 1932 der New York Public Library, wo es heute einen Teil der Christian A. Herter Collection bildet (Signatur JOE 72-13).

Das Manuskript setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die vom Erscheinungsbild und vom Inhalt her grundverschieden sind. Dass sie ursprünglich zwei einzelne Lagen bildeten, kann man auch daran erkennen, dass Frederick Locker am Schluss beider Teile seinen Namen eintrug (Folio 4 verso und 6 verso, jeweils am unteren Rand; beim zweiten Eintrag gab er zusätzlich das Jahr des Kaufs an). Er war es wahrscheinlich auch, der das gesamte Manuskript binden ließ. Dabei wurden beide Teile an der Oberkante beschnitten (jetzige Maße ca. 23 x 31 cm), was auf der ersten Notenseite besonders dort gut zu erkennen ist, wo der Schnitt sehr knapp an der Oberlänge einzelner Buchstaben der Kopfzeile verläuft.

Der erste Teil des Manuskripts besteht aus zwei ineinanderliegenden Doppelblättern (Folio 1–4). Er ist als Reinschrift angelegt; die wenigen Korrekturen sind sehr sorgfältig durch Rasur des Papiers und Überschreiben ausgeführt, so etwa Folio 1 verso, 3. Akkolade, 2. und 3. Takt (= T. 17, 18) oder auch Folio 4 recto, Beginn der 2. Akkolade (= T. 130, 2. Hälfte). Der zweite Teil besteht aus einem Doppelblatt, dessen erste Seite (Folio 5 recto) Haydn leer gelassen hat. An den zahlreichen und bisweilen geradezu impulsiv erscheinenden Änderungen kann man sofort erkennen, dass es sich hier um eine Arbeitspartitur handelt. Der Wechsel von Reinschrift zu Arbeitsmanuskript dokumentiert eine einschneidende konzeptionelle Änderung. Ursprünglich endeten die Doppelvariationen nach dreimaligem Wechsel von Moll und Dur (T. 1–145) mit fünf Codaktakten in Dur (sie stehen als einziger Eintrag auf Folio 4 verso). Dann aber entschloss sich Haydn, das Mollthema noch einmal aufzugreifen und zu einer wesentlich weiter ausholenden Coda zu erweitern („beynahe als freye Phantasie“). Die Vermutung liegt nahe, dass dies zeitlich mit der Entscheidung zusammenfiel, die Doppelvariationen nicht in

ein größeres Werk aufzunehmen, sondern als eigenständiges Klavierstück zu verwenden.

Die Wiederaufnahme des Mollthemas (T. 146–165) schrieb Haydn nicht aus, da sie mit den Takten 1–20 identisch ist. Er verdeutlichte aber später mit einem Röteltift, wo die Wiederaufnahme einsetzt und wie weit sie reicht. So notierte er auf Folio 4 recto unten: *Von hier | da Capo | aber ohne | Repetition* (also unter Ignorierung der Wiederholungszeichen T. 12/13), nach T. 20 (Folio 1 verso, 3. Akkolade) und am Beginn von Folio 5 verso trug er ein Verweiszeichen ein. Nachdem Haydn den erweiterten Schluss niedergeschrieben (und schon während der Niederschrift Korrekturen vorgenommen) hatte, strich er nachträglich neun Takte (Folio 5 verso unten) und ersetzte sie durch die 14 Takte 180–193, die er auf der letzten Seite nach dem Schluss des Satzes notierte (Folio 6 verso, 2.–4. Akkolade), der Bezug ist wiederum durch spätere Eintragungen mit Röteln verdeutlicht.

All jene Roteleintragungen dürfte Haydn vorgenommen haben, bevor er das Autograph seinem Verleger überließ; in der Originalausgabe sind sie korrekt umgesetzt – mit der Konsequenz, dass die auf Folio 4 verso notierten ursprünglichen Schlusstakte entfallen. In den drei erhaltenen Abschriften dagegen sind die fünf Takte enthalten, die Wiederaufnahme des Anfangs setzt dort erst danach und nicht schon nach Takt 145 ein. (Dies ist ein wichtiges Indiz dafür, dass die Roteleintragungen noch nicht vorhanden waren, als die Abschriften angefertigt wurden.) Der entsprechende Anschluss ist sogar eigens durch Verweiszeichen angegeben: Das eine findet sich auf Folio 4 verso oberhalb der Schlusstrieche, das Pendant am Anfang des Notentextes oberhalb der Taktangabe. Dieses zierliche Zeichen scheint allerdings nicht Haydn geschrieben zu haben (es wäre jedenfalls für ihn ganz untypisch); vielleicht trug es einer der Kopisten zur Orientierung ein.

Die Frage ist nun, ob Haydn erst bei der Vorbereitung des Druckes entschied, die fünf Takte zu eliminieren, oder ob er die entsprechende Angabe nur versehentlich nicht eintrug, als er einige Jahre vorher den

Schluss des Satzes erweiterte – was dann dazu führte, dass die Kopisten die Takte irrtümlich mit abschrieben. Zwar müsste Haydn in diesem Fall bei allen drei Abschriften den Irrtum übersehen haben – doch es ist durchaus denkbar, dass er sie gar nicht mehr im Detail durchsah. Das Autograph lässt jedenfalls zunächst zwei Fassungen der f-moll-Variationen erkennen: eine erste, bei der die Doppelvariationen mit den fünf Takten auf Folio 4 verso enden und den ersten Satz einer Sonate bilden sollten, und eine letzte, bei der sie zum eigenständigen Klavierstück mit großer Coda geworden und die fünf Takte gestrichen sind.¹ Ob es darüber hinaus eine Zwischenfassung gab, bei der in der erweiterten Version die fünf Takte noch enthalten waren, ist fraglich.² Fraglich ist auch der Titel des Werkes. Haydn hielt an der Bezeichnung *Sonata* offenbar noch dann fest, als er aus dem Satz ein selbständiges Klavierstück gemacht hatte. Sie findet sich nämlich auf einer von ihm zusammengestellten Liste seiner in und für England komponierten Werke. Der Titel *Variations*, aus dem dann der heute eingebürgerte Name der „f-moll-Variationen“ entstand, könnte auf den Verleger Artaria zurückgehen; doch scheint Haydn dies zumindest akzeptiert zu haben.

Köln, Herbst 2008

Armin Raab

¹ In der Haydn-Gesamtausgabe sind die Takte dementsprechend nicht in den Haupttext aufgenommen (sie werden lediglich in einer Fußnote mitgeteilt). *Joseph Haydn Werke*, Reihe XIX/XX: *Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen*, hrsg. von Sonja Gerlach, München: G. Henle Verlag 2006 (HN 5501). Auf diesem Band beruhen auch die Henle-Urtextausgaben (beide herausgegeben von Sonja Gerlach): Joseph Haydn, *Klavierstücke – Klaviervariationen* (HN 224) und *Variationen f-moll* Hob. XVII:6 (HN 912).

² In zwei anderen jüngeren Editionen wurden die Takte dennoch in den Haupttext aufgenommen. Lediglich durch ein „Vi-de“ oder eine Anmerkung wird angegeben, dass sie für die endgültige Fassung wegzulassen sind: Joseph Haydn, *Klavierstücke*, hrsg. von Franz Eibner und Gerschon Jarecki, Wien: Wiener Urtext Edition 1975, sowie Joseph Haydn, *Klavierstücke*, hrsg. von Miklós Dolinszky, Budapest: Könemann 1997.

Introduction

The Variations in f minor Hob. XVII:6, written in Vienna in 1793, are Joseph Haydn's last piano piece and, together with the three London piano sonatas (Hob. XVI:50, 51 and 52), one of his last piano works altogether. They are also regarded as his most famous single work for piano, a distinction resulting in great part from the emotional depth of the opening theme, the intensity of which is new in Haydn's music. Its unique character was already noted by a reviewer of Leipzig's *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 8 May 1799: "A melancholy Andante in f minor, with variations so masterful that the piece almost sounds like a free fantasy." The review referred to the first edition, which had just been published by the Viennese publisher Artaria, six years after the work was written. It bore the title (in French, following the fashion of the time) *Variations | pour le Clavecin ou Piano-Forte | Composées, et dédiées | a Madame La Baronne | JOSEPH DE BRAUN | par | Joseph Haydn*.

Actually, the work is not really a set of variations, at any event not the kind of "theme and variations" that were exceptionally popular at the turn of the 18th to the 19th centuries. Produced by the hundreds, they constituted a large portion of the printed piano music of that time. Haydn had also written variations of this type in his earlier years, namely those in A major (Hob. XVII:2), E \flat major (Hob. XVII:3) and C major (Hob. XVII:5). While most of the variation cycles written until well into the 19th century were based on widely known melodies, often beloved tunes from popular *Singspiele*, Haydn based his on original themes. Of course, Haydn once did compose variations on a celebrated theme, but it was one that he had written himself: the variations on the hymn "Gott erhalte Franz den Kaiser" in the String Quartet op. 76 no. 3 (the "Emperor" Quartet). Haydn produced his own piano arrangement of the

piece at the instigation of his publicity-savvy publisher. The f minor Variations, by contrast, are completely different, and not solely because of the character of the theme. They follow the formal pattern of "hybrid variations," such as Haydn had developed in his piano sonatas, symphonies and string quartets. In this form, one minor theme and one major theme (often in inverted sequence as well) are alternately varied; the two themes can be closely related or totally contrasting. Haydn did not use the term "variation" for any of the pieces in which he applied this principle, and all are sections of works in several movements. He seems to have conceived the hybrid variations in f minor/F major as such a section as well, for on the first page of the autograph he inscribed the title *Sonata* (he left the rest of the page empty; the other headings there were written later by a different hand). The hybrid variations were thus presumably intended to constitute the first movement of a piano sonata. On the second page, where the musical text begins, the profoundly religious Haydn inscribed the Latin words *In Nomine Domini*, as he always did when he began a new work. He then added his signature at the top right (again, as always) in Italian, *di me Giuseppe Haydn*, graced with a little flourish that stands for *manu propria* ("in my own hand"). This is followed by the indication of the year, with an abbreviation dash, $\overline{793}$, which is no longer fully legible due to the binding of the manuscript carried out in the 19th century. 1793 was the year between Haydn's two journeys to England of 1791/92 and 1794/95. At the time of composition, therefore, he had already become acquainted with the new English pianos and their darker, more intense sound, especially the Broadwood instruments, one of which he later owned. He had also marvelled at the virtuosity of English pianists such as Therese Jansen. Both experiences were incorporated into the late piano sonatas (two of which were intended for Jansen), as well as the f minor Variations.

Haydn had already abandoned the idea of integrating the hybrid variations into a work of several movements when he left on his second journey to England. At the end of the musical text we find his usual closing

formula *Fine laus Deo* (folio 6 verso, end of the second line of music; the entries in the following lines are an insertion for folio 5 verso). Haydn had copies made of this autograph; to the earliest one (located today in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna), he added the humorous heading *Un piccolo Divertimento | Scritto e composto | per la | Stimatissima Signora | de | Ployer*. He was most likely alluding here to Barbara Ployer, the pianist for whom Mozart wrote his Piano Concertos K. 449 and 453. It is not known whether Haydn actually composed the piece for her or whether it was perhaps even commissioned by her. The words were perhaps part of the banter which most likely also included the understatement “piccolo Divertimento.” (The variations can be called neither “small” nor a “divertimento,” a term used for light and entertaining music.) Haydn, who had brought his manuscript with him to England, had two further copies transcribed there, which he offered to music lovers. One of them is held today in the archives of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna; the other is privately owned. The fact that the *f* minor Variations were not printed until January 1799 could mean that Haydn had granted the right of use to a purchaser for a limited period of time in exchange for a fee (this is how he proceeded with a number of works). This might have been “Signora Ployer,” or perhaps Josefine von Braun, the dedicatee of the first edition. (She was the wife of Baron Peter von Braun, who, as director of the two court theatres, played an important role in Vienna’s cultural life.)

Prior to having the work printed, Haydn apparently sent the autograph to the publisher, for it was found in Artaria’s property after Haydn’s death. It is not known how long the manuscript remained in the publisher’s family. In any event, it was acquired by the English author and book collector Frederick Locker (or Locker-Lampson, as he called himself after his second marriage) from an antiquarian bookseller in 1872. After Locker’s death in 1895, the autograph was sold to the publisher and book dealer R. H. Dodd in New York and purchased by Christian Archibald Herter in 1896. In 1932, his heirs bequeathed this and many other manu-

scripts to the New York Public Library, where it forms part of the Christian A. Herter Collection (shelfmark JOE 72-13).

The manuscript consists of two sections that differ fundamentally in their appearance and contents. The sections originally constituted two separate parts, which is clear from the fact that Frederick Locker entered his name at the close of each section (folio 4 verso and 6 verso, each time in the lower margin; he also added the year of his purchase at the second entry). He was also most likely responsible for having the two sections bound together, during which both parts of the manuscript were trimmed at the top edge (current measurements c. 23 x 31 cm). This emerges particularly clearly on the first page of music, where the cut runs very close to the upper parts of individual letters in the heading.

The first part of the manuscript consists of two double sheets (folios 1–4) fitted into each other. It presents itself as a fair copy; the few corrections were carefully made through erasure and subsequent rewriting, for example at folio 1 verso, 3rd brace, 2nd and 3rd measures (= M. 17, 18) or folio 4 recto, beginning of the 2nd brace (= M. 130, 2nd half). The second part consists of a double sheet whose first page (folio 5 recto) was left empty by Haydn. The many corrections, some of them occasionally almost impulsive in appearance, immediately tell us that this is a working score. The shift from fair copy to work manuscript documents a decisive change in the conception of the work. The hybrid variations originally ended, after a triple alternation of minor and major (M. 1–145), with five measures of coda in the major mode (they are the sole entry on folio 4 verso). But then Haydn decided to pick up the minor theme again and elaborate it into a considerably more expansive coda (“almost like a free fantasy”). One can readily assume that this occurred at the same time as the composer’s decision not to incorporate the hybrid variations into a larger work, but to cast them in the mould of an independent piano piece.

Haydn did not write out the reprise of the minor theme (M. 146–165), since it is identical with measures 1–20. He did, however, later use a red

crayon to specify where the recapitulation begins and how far it extends. He thus noted on folio 4 recto, bottom: *Von hier | da Capo | aber ohne | Repetition* (thus without paying heed to the repeat signs at M. 12/13); after M. 20 (folio 1 verso, 3rd brace), and at the beginning of folio 5 verso he entered a reference sign. Once Haydn had written the extended close (and had made corrections during the process), he deleted nine measures (folio 5 verso, bottom) and replaced them with the 14 measures 180–193, which he notated on the last page after the close of the movement (folio 6 verso, 2nd–4th braces); the connection is again made clear through later entries in red crayon.

Haydn must have made all the entries in red crayon before he gave the autograph to his publisher. They were correctly transcribed in the first edition, which led to the omission of the original closing measures notated on folio 4 verso. In contrast, the five measures are found in the three surviving copies, and the reprise of the opening begins there only after these measures and not already after measure 145. (This important piece of evidence clearly suggests that the entries in red crayon did not yet exist when the copies were made.) The corresponding connection is even expressly marked by reference signs: one is found on folio 4 verso above the closing bar lines, and its counterpart at the beginning of the musical text above the time signature. However, this delicate symbol does not seem to have been written by Haydn (at all events it does not resemble his usual handwriting); perhaps it was entered by one of the copyists as an orientation aid.

One question remains: Did Haydn decide to eliminate the five measures only during preparation of the print, or had he simply forgotten to enter the corresponding indication when he extended the close of the piece several years earlier, which then prompted the copyists to erroneously write out these measures as well? In the latter event, Haydn would

have had to overlook the error in all three copies, though it is perfectly conceivable that he did not examine them in detail. At first sight, the autograph reveals the existence of two versions of the f minor Variations: a first one in which the hybrid variations end with the five measures on folio 4 verso and which was to constitute the first movement of a sonata; and a second, final version, in which the hybrid variations have mutated into an independent piano piece with extended coda and in which the five measures were eliminated.¹ It is questionable whether there was an additional intermediate version in which the five measures were retained in the expanded version.² Also problematic is the title of the work. Haydn apparently kept the designation *Sonata* even after he had transformed the movement into an independent piece. It is found as such in his personal catalogue of works composed in and for England. The title *Variations*, which later gave rise to the appellation “f minor Variations” common today, was possibly assigned to the work by the publisher Artaria; nevertheless, Haydn seems to have at least accepted this title.

Cologne, autumn 2008

Armin Raab

¹ In the Haydn Complete Edition, the measures are accordingly omitted from the main text (they are confined to a footnote). *Joseph Haydn Werke*, series XIX/XX: *Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen*, ed. by Sonja Gerlach, Munich: G. Henle Verlag, 2006 (HN 5501). The Henle Urtext editions Joseph Haydn, *Klavierstücke – Klaviervariationen* (HN 224) and *Variationen f-moll* Hob. XVII:6 (HN 912) (both edited by Sonja Gerlach) are also based on this volume.

² In two other recent editions, the measures nonetheless were included in the primary text. Only a “Vi-de” or an annotation indicates that they are to be left out in the final version: Joseph Haydn, *Klavierstücke*, ed. by Franz Eibner and Gerschon Jarecki, Vienna: Wiener Urtext Edition, 1975, and Joseph Haydn, *Klavierstücke*, ed. by Miklós Dolinszky, Budapest: Kónemann, 1997.