

J. HAYDN

Die Schöpfung

The Creation

Hob. XXI:2

Herausgegeben von / Edited by
Annette Oppermann

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

Partitur / Score



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 4648

CONTENTS / TABLE / INHALT

Vorwort	III
Preface	VI
Verzeichnis der Nummern / Index of Numbers	IX
Erster Teil / Part One	1
Zweiter Teil / Part Two	145
Dritter Teil / Part Three	304

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano, Tenore, Basso

Coro: Soprano, Alto, Tenore, Basso

Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II, Contrafagotto;
Corno I, II, Clarino I, II, Trombone, I, II, III; Timpani;
Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso

Aufführungsdauer / Duration: ca. 110 min.

Zu vorliegender Ausgabe sind der Klavierauszug (BA 4648-90)
und das Aufführungsmaterial (BA 4648) erhältlich.

In addition to the present full score, the vocal score (BA 4648-90)
and the performance material (BA 4648) are also available.

Urtextausgabe der im G. Henle Verlag München erschienenen Gesamtausgabe *Joseph Haydn, Werke*,
herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut Köln, Reihe XXVIII, Band 3: *Die Schöpfung* Hob. XXI:2,
vorgelegt von Annette Oppermann.

Urtext edition from the Complete Edition *Joseph Haydn, Werke*, published by G. Henle Verlag, Munich,
Series XXVIII, Vol. 3: *Die Schöpfung* Hob. XXI:2, issued by the *Joseph Haydn-Institut* Cologne,
edited by Annette Oppermann.

© 2009 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
2. Auflage / 2nd Printing 2017

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.

Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISMN 979-0-006-52351-1

VORWORT

Joseph Haydns 1798 in Wien uraufgeführtes Oratorium *Die Schöpfung* ist wesentlich inspiriert durch die englische Chortradition, die der Komponist auf seinen beiden Englandreisen Anfang der 1790er Jahre kennen lernte. Als er im Sommer 1791 die groß besetzten Aufführungen der Londoner *Commemoration Festivals* für Georg Friedrich Händel in Westminster Abbey besuchte und erstmals englische Oratorien wie den *Messiah* oder *Israel in Egypt* hörte, war Haydn tief bewegt von der Größe der Musik und von ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Publikum. Gegenüber einem befreundeten Musiker soll er damals den Wunsch geäußert haben, „ein Werk in ähnlicher Art zu komponieren“, woraufhin der angeblich seine Bibel in die Hand nahm und sagte: „Da, nehmen Sie das, und fangen Sie mit dem Anfang an.“¹ Tatsächlich erhielt Haydn dann von seinem Londoner Impresario Johann Peter Salomon ein entsprechendes englisches Libretto, das er nach seiner endgültigen Rückkehr aus England im Sommer 1795 dem Präfekten der kaiserlichen Hofbibliothek und engagierten Förderer der Musik Gottfried Baron van Swieten (1733–1803) zur weiteren Bearbeitung übergab.

Dieses englische Urlibretto ist heute verschollen und sein Autor nicht bekannt. Ob es sich bei dem von Haydns erstem Biographen Georg August Griesinger erwähnten, aber nicht zu identifizierenden Autor „Lidley“ um den englischen Musiker Thomas Linley senior handeln könnte, ist umstritten, möglicherweise stammte der Text auch von Charles Jennens und war ursprünglich für Händel gedacht.² Ebenfalls unklar ist, wie stark van Swieten bei der Erstellung seines deutschen Textes von der Vorlage abwich. Er selbst beschrieb seine Umarbeitung später so: „[...] um den ersten Genuss davon unserm Vaterlande zu verschaffen, beschloss ich, dem englischen Gedichte ein deutsches Gewand umzuhängen. So entstand meine Uebersetzung, bey welcher ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen treulich gefolgt, im Einzelnen aber davon so oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck, wovon das Ideal meinem Geiste schon gegenwärtig war, es zu fordern, mir geschienen hat,

1 Überliefert durch einen Bericht von Charles Henry Purday, hier zitiert nach Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel u. a. 1999, S. 123.

2 Vgl. Neil Jenkins, The libretto of Haydn's „The Creation“, in: *Haydn Society Journal* 24/2, 2005.

und durch diese Empfindung geleitet, habe ich einer Seits manches zu verkürzen, oder gar wegzulassen, anderer Seits manches zu erheben, oder in ein helleres Licht zu stellen, und manches mehr in Schatten zurück zu ziehen, für nöthig erachtet.“³ Zentrale Quellen des Textbuchs sind neben der biblischen Genesis und verschiedenen Psalmversen zwei Klassiker der englischen Literatur: John Miltons biblisches Epos *Paradise Lost* (1667/1674) und James Thomsons große Versdichtung auf die Natur *The Seasons* (1730/1746).

Van Swieten lieferte in seiner Textvorlage für Haydn weit mehr als die zu singenden Worte: Sein handschriftliches Libretto enthält auch genaue Angaben zur Besetzung und formalen Gliederung des Werks sowie Hinweise auf die mögliche musikalische Ausgestaltung einiger Stellen. So notierte van Swieten beispielsweise zum ersten Choreinsatz („Und der Geist Gottes“) nach der *Vorstellung des Chaos*: „In dem Chore könnte die Finsterniß nach und nach schwinden; doch so daß von dem Dunklen genug übrig bleibe, um den augenblicklichen Übergang zum Lichte recht stark empfinden zu machen. Es werde Licht etc. darf nur einmahl gesagt werden.“ Und Haydn sollte daraus mit dem erlösenden C-Dur-Akkord des „Es werde Licht“ eine der eindrucklichsten Stellen des gesamten Werks machen. Der Komponist war aber nicht nur aufgeschlossen für van Swietens Vorschläge, er legte auch Wert auf dessen Urteil. Während der Arbeit an der *Schöpfung* nahm er zeitweise sogar Logis in van Swietens Nähe, um ihm „verschiedene Nummern daraus zu zeigen“ und in enger Absprache mit ihm „Änderungen an dem Texte machen zu können“.⁴

Haydn schuf sein Oratorium zur Aufführung bei der *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*, die sich aus Vertretern des Wiener Adels zusammensetzte und auf van Swietens Initiative hin schon seit Ende der 1780er Jahre für geladene Gäste Konzerte veranstaltete. (So waren hier 1789/90 unter Mozarts Leitung dessen Bearbeitungen des *Messiah* und weiterer Chorwerke Händels erklingen.) Mit einer Summe von 500 Dukaten erhielt Haydn ein wahrhaft fürstliches Honorar, das dem anderthalbfachen Jahresgehalt des Esterházy-schen Kapellmeisters entsprach. Dies sollte von Fürst Schwarzenberg nach der vom Komponisten geleiteten

3 *Allgemeine Musikalische Zeitung* I, 1798/1799, Sp. 254f.

4 Überliefert durch den mit Haydn befreundeten schwedischen Diplomaten Fredrik Silverstolpe; hier zitiert nach Feder, S. 134.

Uraufführung am 30. April 1798 im Wiener Palais der Schwarzenbergs noch um weitere 100 Dukaten erhöht werden.

Schon im Mai folgten Wiederholungskonzerte bei den *Associierten Cavalieren*, aber erst am 19. März des folgenden Jahres sollte die *Schöpfung* auch in einem öffentlichen Konzert, im Wiener Hofburgtheater, erklingen. Dirigierte Haydn hier ein Ensemble von ca. 180 Musikern, so erhöhte sich diese Anzahl bei Aufführung durch die Wiener Tonkünstler-Societät im Dezember 1799 auf ca. 200, womit wohl jene Klanggewalt erreicht war, die ihm vorschwebte, als er Griesinger gegenüber äußerte: „Meine Composition ist gros geschrieben [...], sie wird daher auch nur bey einem zahlreichen und wohlgeübten Orchester ihr Glück und den gehörigen Effekt machen.“⁵

Bereits im Sommer des Jahres 1799 hatte Haydn sich entschlossen, die *Schöpfung* auf eigene Kosten in Partitur zu veröffentlichen. In seinem Subskriptionsaufruf hob er eigens hervor, dass die Ausgabe mit deutschem und englischem Text erscheinen werde. Für die Unterlegung des englischen Textes war wiederum van Swieten zuständig, dessen deutscher Text von Anfang an so konzipiert war, dass er nun wieder auf das englische Urlibretto zurückgreifen konnte. Er unterstützte Haydn auch bei der Revision des Werkes für die Drucklegung. Im Februar 1800 erschien dann die zweisprachige Originalausgabe, von der über 500 Subskriptionsexemplare in die ganze Welt versandt wurden.

Die in van Swietens Besitz befindliche autographe Partitur der *Schöpfung* ist seit dessen Tod im Jahr 1803 verschollen. Das bei den ersten Aufführungen gebrauchte Wiener Aufführungsmaterial (reduzierte Partitur und Stimmen), das offenbar direkt auf das Kompositionsautograph zurückgeht, ist jedoch größtenteils erhalten. Hinzu kommen die in Teilen ebenfalls auf das Autograph zurückgehende Dirigierpartitur Haydns sowie die von Haydn und van Swieten sorgfältig vorbereitete Stichvorlage, nach der die Originalausgabe gestochen wurde. Wie man an zahlreichen Nachträgen und Änderungen in diesen Quellen ablesen kann, hat Haydn sein Werk bis zur Drucklegung in vielen Details überarbeitet. Mit van Swietens Unterstützung fixierte er so eine Fassung letzter Hand, in der er sein Werk in die Welt schickte. In Wien freilich erklang die *Schöpfung* unter Haydn niemals in dieser Form,

5 Überliefert in einem Brief Griesingers an den Verlag Breitkopf & Härtel vom 5. Februar 1800; vgl. dazu hier und im folgenden „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.

denn nicht alle für die Drucklegung vorgenommenen Revisionen finden sich auch im Wiener Stimmenmaterial. Da sich aus dem bis weit in das 19. Jahrhundert hinein benutzten Material aber kein verbindlicher Urtext einer früheren Fassung rekonstruieren lässt, muss sich eine wissenschaftliche Ausgabe der *Schöpfung* auf die Wiedergabe der Fassung letzter Hand beschränken.

Die vorliegende Dirigierpartitur folgt dem Notentext der vom Joseph Haydn-Institut herausgegebenen Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke*.⁶ Hauptquelle dieser Edition war die Stichvorlage. Die Edition folgt der Hauptquelle auch in Notationseigentümlichkeiten wie der Notation zusammengesetzter Notenwerte über den Taktstrich mit Verlängerungspunkt statt angebundener Note, wie Haydn sie in kontrapunktischen Partien (z. B. Nr. 6c, T. 129ff.) mitunter anwandte. In der Hauptquelle nicht ausgeschriebene, sondern durch Hinweis auf eine andere Stimme (durch *colla-parte*-Anweisung) angegebene Passagen sind in spitze Klammern gesetzt, sofern sie auch in keiner der ebenfalls zur Edition herangezogenen früheren Partituren aus Haydns Gebrauch ausgeschrieben sind. Die nur im 1. Teil vollständig ausgeführte Generalbassbezeichnung folgt den frühen Partituren (siehe *Hinweise zur Aufführungspraxis*). Ergänzungen nach dem als Nebenquelle herangezogenen Wiener Stimmenmaterial stehen in runden Klammern; weitere von der Herausgeberin für notwendig befundene Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Auch der deutsche und englische Gesangstext folgt der Hauptquelle, die Orthographie ist jedoch (im deutschen Text unter Beibehaltung altertümlicher Lautformen) den modernen Gepflogenheiten angenähert. Die für den englischen Text geltenden Alternativnoten (in kleinerem Stich) werden gegen die für den deutschen Text geltenden Noten gestielt und diesen nachgestellt (wo möglich wird auf einen zweiten Notenkopf verzichtet). In der Hauptquelle fehlende Textunterlegung der Singstimmen ist stillschweigend ergänzt, sofern sie in wenigstens einer Stimme notiert und daraus zweifelsfrei auf die Unterlegung in den anderen Stimmen zu schließen ist, in den wenigen anderen Fällen (die nur im englischen Text auftreten) ist die Ergänzung in eckige Klammern gestellt.

6 Joseph Haydn. *Die Schöpfung*. Oratorium 1798. Text von Gottfried van Swieten. Herausgegeben von Annette Oppermann. München: G. Henle 2008. (Joseph Haydn Werke. Herausgegeben vom Joseph Haydn-Institut, Köln. Reihe XXVIII, Band 3, Teilband 1 und 2.) Dort wird auch in Fußnoten zum Notentext auf die im Wiener Material erhalten gebliebenen früheren Lesarten hingewiesen; im *Vorwort* eine ausführliche Darstellung der Entstehung und Revision des Werkes sowie eine detaillierte Behandlung aufführungspraktischer Fragen; im *Kritischen Bericht* eine umfassende Beschreibung und Bewertung der Quellen sowie Lesartenverzeichnis.

HINWEISE ZUR AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Bei den ersten öffentlichen Aufführung im Hofburgtheater im März 1799 musizierte ein Ensemble von knapp 200 Personen. Dem Wiener Stimmenmaterial zufolge setzte sich das Orchester dabei aus ca. 70 Streichern (18/18/12/12/12?) und insgesamt 40 Bläsern zusammen, wobei Holzbläser und Hörner dreifach, Trompeten und Pauken doppelt besetzt waren. Diese mehrfache Bläserbesetzung kam jedoch nur in den großen Chorsätzen und *Forté*-Stellen zum Einsatz, wie die Eintragungen in den Wiener Stimmen belegen.⁷

Die Partie der dritten Posaune ist im Stimmenmaterial umfangreicher als in den Partituren: Das Kontrafagott verdoppelnd ist sie auch für Nr. 2a, 3b, 6b, 9b und c sowie in Nr. 1b von Anfang an (statt ab T. 76) und in Nr. 12b ab dem Beginn des *Allegretto* (also ab T. 48 statt ab T. 269) vorgesehen. Eine solche generelle, in den Partituren nicht ausgeschriebene Verstärkung des tiefsten Registers ist zwar prinzipiell denkbar, die in der Partiturüberlieferung erkennbare differenzierte Verwendung beider Instrumente in Nr. 1b und 12b steht dem jedoch entgegen. Möglicherweise stehen die zusätzlichen Passagen auch in Zusammenhang mit der mehrfachen Bläserbesetzung in Wien. In die Fassung letzter Hand nahm Haydn sie jedoch nicht auf.

Die Kontrabass-Partie konzipierte Haydn offensichtlich für ein Instrument in Wiener Stimmung mit C₁ (statt oder zusätzlich zu E₁ bzw. D₁ als tiefster Saite), da Töne zwischen C₁ und E₁ wiederholt vorkommen. Zwar sind in diesen Fällen Violoncello und Kontrabass immer einstimmig in einem System notiert, so dass man theoretisch auch von einer Stimmung ohne Contra-C ausgehen und stillschweigende Oktavierung an diesen Stellen vermuten könnte. Die Verwendung dieser Tieftöne an klangfarblich besonders wirkungsvollen Stellen wie dem Orgelpunkt auf *Des* in der Einleitung Nr. 1a (T. 20–25) und die tiefe Lage der Kontrabass-Partie in der endgültigen Fassung des mehrfach revidierten Rezitativs Nr. 8a (z. B. in T. 6–10 ursprüngliche Fassung nur bis g, endgültige Fassung bis C₁) sprechen jedoch dafür, dass Haydn mit einem Instrument mit Contra-C rechnete.

Die Continuo-Gruppe bestand bei Haydns Aufführungen aus Tasteninstrument, Violoncello und Kontrabass. Das Tasteninstrument ist in den Partituren zwar mit „Cembalo“ angegeben, da dies im 18. Jahrhundert aber keine instrumentenspezifische Bezeichnung war, muss offen bleiben, ob damit ein Cembalo gemeint ist oder das von einem Besucher der Aufführung im März 1799 erwähnte „Fortepiano“. Für die Drucklegung plante Haydn offenbar zunächst eine vollständige Bezeichnung des Generalbasses, denn in seiner Dirigierpartitur vervollständigte er die – dort zuvor nur rudimentär notierte – Bezifferung. Aber er führte sie nur für den 1. Teil aus, in der Stichvorlage bricht sie bereits in Nr. 3b ab und die Originalausgabe weist schließlich gar keine Ziffern mehr auf. Der Verzicht auf die Bezifferung in der Originalausgabe lässt sich als Hinweis darauf interpretieren, dass außer in den Rezitativen wohl keine Mitwirkung des Tasteninstrumentes vorgesehen war. Auch wenn die von Haydn notierten Ziffern nicht zum Text der Fassung letzter Hand gehören, werden sie in die Partitur übernommen, da sie nur so in einem musikalisch sinnvollen Zusammenhang dargeboten werden können.

Wie aus Berichten über die ersten Aufführungen unter Haydn hervorgeht, wurde die *Schöpfung* damals immer nur mit drei Solisten (und nicht wie heute manchmal praktiziert mit zwei weiteren Sängern für die Partien von Adam und Eva) musiziert. Dem Wiener Stimmenmaterial zufolge sangen diese auch in den Chorpartien mit. Beim Anbringen zusätzlicher Verzierungen in den Solopartien ist aus mehreren Gründen Zurückhaltung zu empfehlen: Zum einen ist Haydns Abneigung gegen zusätzliche Auszierungen in seinen späten Messen und Oratorien hinlänglich bekannt (einmal soll er eine Sängerin der Sopranpartie der *Schöpfung* sogar gerade deswegen gelobt haben, weil sie ihre Stimme so „treu“ und ohne den „geringsten unzweckmäßigen Zusatz“ vorgetragen habe). Zum anderen zeigen die zahlreichen ausgeschriebenen vokalen Ornamente in den beiden Sopranarien Nr. 4b und 7b, dass Haydn dieses musikalische Gestaltungsmittel gezielt einsetzte.

Annette Oppermann
München 2009

⁷ Vgl. hierzu die ausführliche Darstellung der Bläserbesetzung im *Vorwort* zum Gesamtausgaben-Band sowie die Hinweise zum Wechsel der Besetzung im *Kritischen Bericht*.

PREFACE

First performed in Vienna in 1798, Joseph Haydn's *The Creation* was largely inspired by the English choral tradition, which the composer became acquainted with on the two occasions he journeyed to England at the beginning of the 1790s. When he attended the London *Commemoration Festivals'* large-scale performances given in honour of George Frideric Handel in Westminster Abbey in the summer of 1791 and heard English oratorios such as the *Messiah* and *Israel in Egypt* for the first time, Haydn was deeply moved by the grandeur of the music and by its immediate effect on the audience. He is said to have expressed the wish to a musician friend of his at the time "to compose a work of a similar nature", whereupon his friend reputedly took his bible in his hands and said: "There you are, take it, and start with the beginning."¹ Haydn was actually then given a suitable libretto by his London impresario Johann Peter Salomon, and when he finally returned from England in the summer of 1795 he handed it over to Gottfried Baron van Swieten (1733–1803), the Prefect of the Imperial Library and a dedicated patron of music, so that he could set to work on preparing a translation.

This English ur-libretto is no longer extant today and its author unknown. It is disputed whether the author "Lidley" mentioned by Georg August Griesinger, Haydn's first biographer, might have been the English musician Thomas Linley Senior, since his identity has not been clearly established. Nor can we exclude the possibility that the text was written by Charles Jennens and was originally meant to have been for Handel.² It is also uncertain to what extent van Swieten diverged from the source material when preparing his German text. He himself later described his reworking of the text thus: "[...] in order that our Fatherland might be the first to enjoy it, I decided to don a German mantle around the English poem. This is how my translation came about. I did follow the plan of the original faithfully as a whole, but I diverged from it in details as often as musical development and expression, of which I already had an ideal conception in my mind, seemed to require. Guided

by these sentiments, I often deemed it necessary that some should be shortened or even omitted, on the one hand, and on the other that some should be made more prominent or brought into greater relief, and some placed more in the shade."³ In addition to the biblical Genesis and various psalm verses, two classics of English literature are central sources of the libretto: John Milton's biblical epic poem *Paradise Lost* (1667/1674) and James Thomson's monumental poem to nature *The Seasons* (1730/1746).

The text van Swieten prepared for Haydn provided far more than the words to be sung: his handwritten libretto also contains precise details on the scoring and formal structure of the work, as well as notes on the musical form which a number of passages might take. For example van Swieten's comment for the first time the chorus enters ("And the Spirit of God") after the *Representation of Chaos* reads: "The darkness could gradually melt in the chorus but in such a way that there remains enough to produce a really powerful effect the moment light breaks out. Let there be Light etc. must only be said once." And with the liberating C-major chord of the "Let there be Light" Haydn was to create one of the most stunning moments of the entire work. The composer was not only receptive to van Swieten's suggestions, however; he also valued his opinion. While working on *The Creation* he at times even took lodgings in van Swieten's neighbourhood "to show him various numbers from it" and "to be able to make changes to the text" in close consultation with him.⁴

Haydn composed his oratorio for a performance at the *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*, which was made up of members of the Viennese nobility and on van Swieten's initiative had organised concerts for invited guests since as early as the end of the 1780s. (Performances conducted by Mozart of his arrangements of the *Messiah* and of other choral works by Handel were given here in 1789/90.) The 500 ducats which Haydn received was a veritably princely sum and equivalent to one and a half times the annual salary of the Esterházy *Kapellmeister*. The Prince of Schwarzenberg was to increase this by a further 100 ducats after the composer had conducted the work's

1 Handed down in a report by Charles Henry Purday, quoted and translated here after Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, Kassel inter alia 1999, p. 123.

2 Cf. Neil Jenkins, The libretto of Haydn's "The Creation", in: *Haydn Society Journal* 24/2, 2005.

3 *Allgemeine Musikalische Zeitung* I, 1798/1799, col. 254f.

4 Handed down by a friend of Haydn's, the Swedish diplomat Fredrik Silverstolpe; quoted and translated here after Feder, p. 134.

première in the Schwarzenbergs' palace in Vienna on 30 April 1798.

Further performances of the oratorio quickly followed at the *Associierten Cavaliere* in May, but it wasn't until the 19 March of the following year that *The Creation* was also heard in a public concert in Vienna's Hofburgtheater. The musicians under Haydn's baton at this performance numbered around 180, but when he came to conduct the work for the Vienna *Tonkünstler-Societät* in December 1799 these forces had risen to some 200. Haydn had thus presumably achieved the formidably powerful sound he had in mind when he said to Griesinger: "My composition is written on a grand scale [...], it will therefore only be successful and create the proper effect if it is performed by a large and well-rehearsed orchestra, too."⁵

Haydn had already decided in the summer of 1799 to publish *The Creation* in score at his own expense. He specifically pointed out when he invited subscriptions that the edition would appear with a German and an English text, and it was again van Swieten he turned to for placing the English text. Right from the beginning van Swieten had prepared his German translation in such a way that it was a relatively simple matter for him to incorporate the English text from the ur-libretto again. He also helped Haydn to revise the work before it was to be printed. The bilingual first edition then appeared in February 1800 and over 500 subscription copies of it were dispatched all over the world.

There has been no trace of the autograph score of *The Creation* in van Swieten's private collection since his death in 1803. What has survived however, is most of the performance material used for the first performances in Vienna (reduced score and parts), which evidently originates directly from the composition's autograph. Additionally there is Haydn's full score, which is also partly based on the autograph, as well as the engraver's copy carefully prepared by Haydn and van Swieten, and used to engrave the first edition. As may be seen from the numerous addenda and changes in these sources, Haydn revised many of the details of his work before sending it off to be printed. With van Swieten's support he thus committed to paper a definitive version of *The Creation* which was to be sent around the world. Haydn never of course conducted

5 Handed down in a letter dated 5 February 1800 sent by Griesinger to the publishers Breitkopf & Härtel; cf. here and in the following "Eben komme ich von Haydn ...". *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799-1819*, edited and annotated by Otto Biba, Zurich 1987.

his work in Vienna in this form though, for not all the revisions undertaken for printing are to be found in the Vienna part material. As an authoritative urtext of an earlier version cannot be reconstructed from the material used well into the 19th century however, a scholarly edition of *The Creation* has to be limited to reproducing the definitive version supervised by the composer.

Our full score follows the musical text of the *Joseph Haydn Werke* complete edition edited by the Joseph Haydn Institute.⁶ This edition drew on the engraver's copy as its main source. The edition also follows the main source in notational peculiarities, for example writing combined note values over the bar line with an augmentation dot instead of a tied note, as occasionally used by Haydn in contrapuntal passages (e.g. No. 6c, bar 129ff.). Pointed brackets have been put round passages not written out in the principal source but including a reference to another part (indicated by *colla-parte*) unless they are in fact written out in any of the earlier scores Haydn used and which were also consulted for the edition. The continuo figuring added in its entirety only in Part 1 follows the early scores (see *Notes on Performance Practice*). Additions based on the Vienna part material consulted as the secondary source appear in round brackets, while other additions the editor felt were necessary are in square brackets. The German and English vocal texts also follow the main source but the orthography has been brought more into line with modern practice (with the German text retaining old phonetic forms). The alternative notes for the English text (in smaller type) have stems distinguishing them from the notes for the German text, and are placed after them (a second note head has not been added where possible). Text underlay not appearing in the main source for any vocal parts has been added without comment provided it has been written in at least one part and its placement in the others can therefore be concluded beyond all doubt. In the other isolated cases (which only appear in the English text) the text underlay added has been put in square brackets.

6 Joseph Haydn. *The Creation*. Oratorio 1798. Text by Gottfried van Swieten. Edited by Annette Oppermann. Munich: G. Henle 2008. (*Joseph Haydn Werke*. Edited by the Joseph Haydn-Institut, Cologne. Series XXVIII, Volume 3, Subvolume 1 and 2.) Reference is also made there in the footnotes accompanying the musical text to the surviving, earlier variant readings in the Vienna material; the *Preface* contains a comprehensive account of the work's genesis and revision, and also covers practical performance in great detail; the *Critical Commentary* has an exhaustive description and evaluation of the sources as well as a catalogue of variant readings.

NOTES ON PERFORMANCE PRACTICE

The ensemble which gave the work its first public performance at the Hofburgtheater in March 1799 was made up of nearly 200 musicians. Going by the Vienna part material the orchestra comprised approximately 70 strings (18/18/12/12/12?) and a total of 40 wind instruments, including triple woodwind and horns, and double trumpets and timpani. This multiple scoring for the wind instruments was only heard in the large-scale choral movements and *forte* passages however, as is shown by the annotations in the Vienna parts.⁷

The third trombone plays a greater role in the part material than it does in the scores: doubling the double bassoon, it is also included for Nos. 2a, 3b, 6b, 9b and c, as well as No. 1b right from the very start (instead of from bar 76), and in No. 12b from the beginning of the *Allegretto* (i. e. from bar 48 instead of from bar 269). It is in principle conceivable that the trombone was meant to provide general reinforcement for the lowest register even though it was not written out in the scores. This, however, is incompatible with the different way the two instruments are employed in Nos. 1b and 12b in the scores handed down. The additional passages might also be connected with the multiple scoring for wind instruments in Vienna. The fact remains however, that Haydn did not include them in the definitive version.

Haydn evidently had in mind a double bass in Vienna tuning with C₁ (instead of, or in addition to E₁ or D₁ as the lowest string) when he wrote the part, since notes between C₁ and E-flat₁ repeatedly appear. Given that the cello and double bass are in fact always written in unison on one staff in these cases, we might also theoretically assume tuning without contra C and simply surmise that the notes were to be played up an octave at these points. But it is the way Haydn uses these low notes at certain places to produce a particularly effective tonal colour, such as the pedal point on *D flat* in the introduction No. 1a (bars 20–25) and the low register of the double bass in the final version of the much-revised recitative No. 8a (e. g. the original version only to g in bars 6–10; in the final version down to C₁) that give us good reason to believe he wished to have an instrument with contra C.

The continuo group at Haydn's performances consisted of a keyboard instrument, cello and double bass. The keyboard instrument is in fact given as the "cembalo" in the scores, but as this term did not indicate any specific instrument in the 18th century we cannot say whether a harpsichord is meant or the "fortepiano" mentioned by a person attending the performance in March 1799. His conductor's score at first contained only rudimentary details for the continuo, but because Haydn went on to add the complete figuring we can be reasonably sure that his initial plan for the printed work was to have the continuo given in full. He only did this for Part 1, however; in the engraver's copy it continues no further than No. 3b and in the first edition we no longer find any figures at all. The fact that the figuring was not included in the first edition suggests that apart from appearing in the recitatives, the keyboard instrument was probably not meant to make any other contribution. Even though the figures Haydn added do not appear in the text of the definitive version, they are included in the score, as this is the only way they can be presented in a musically meaningful context.

Reports on the first performances conducted by Haydn reveal that *The Creation* was always played with only three soloists at that time (and not with two more singers for the parts of Adam and Eve as is sometimes the case today). We can see from the Vienna part material that these three soloists also sang in the choral passages. There are a number of reasons why caution should be exercised when inserting extra ornaments in the solo passages, one of them being that Haydn's aversion to additional embellishments in his late masses and oratorios is more or less common knowledge (he is reported to have once praised a singer taking the soprano part in *The Creation* for the very fact that she had sung so "faithfully" and without the "slightest inappropriate addition"). Another reason is that the numerous vocal ornaments written out in the two soprano arias Nos. 4b and 7b show that Haydn was very particular about how he used this means to achieve a musical effect.

Annette Oppermann
Munich 2009
(Translation: Steve Taylor)

⁷ Cf. the detailed description of the wind ensemble in the *Preface* to the volume containing the complete edition and also the notes on changing the forces employed in the *Critical Commentary*.

VERZEICHNIS DER NUMMERN

INDEX OF NUMBERS

Erster Teil

1a. Einleitung. Die Vorstellung des Chaos	1
1b. Aria (Uriel) Nun schwanden vor dem heiligen Strahle	17
2a. Recitativo (Raphael) Und Gott machte das Firmament	42
2b. Chor (Gabriel) Mit Staunen sieht das Wunderwerk	53
3a. Recitativo (Raphael) Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser	65
3b. Aria (Raphael) Rollend in schäumenden Wellen	65
4a. Recitativo (Gabriel) Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor	84
4b. Aria (Gabriel) Nun beut die Flur das frische Grün	84
5a. Recitativo (Uriel) Und die himmlischen Heerscharen	93
5b. Chor Stimmt an die Saiten	94
6a. Recitativo (Uriel) Und Gott sprach: Es sei'n Lichter	108
6b. Recitativo (Uriel) In vollen Glanze steigt	108
6c. Chor (Gabriel, Uriel, Raphael) Die Himmel erzählen die Ehre Gottes	116

Zweiter Teil

7a. Recitativo (Gabriel) Und Gott sprach: Es bringe das Wasser	145
7b. Aria (Gabriel) Auf starkem Fittige schwinget sich	146
8a. Recitativo (Raphael) Und Gott schuf große Wallfische	180
8b. Terzetto (Gabriel, Uriel, Raphael) In holder Anmut steh'n	182
8c. Chor (Gabriel, Uriel, Raphael) Der Herr ist groß in seiner Macht	203
9a. Recitativo (Raphael) Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor	221
9b. Recitativo (Raphael) Gleich öffnet sich der Erde Schoß	221
9c. Aria (Raphael) Nun scheint in vollem Glanze der Himmel	228

Part One

1a. Introduction. The Representation of the Chaos	1
1b. Aria (Uriel) Now vanish before the holy beams	17
2a. Recitativo (Raphael) And God made the firmament	42
2b. Chorus (Gabriel) The marv'lous work beholds amaz'd	53
3a. Recitativo (Raphael) And God said: Let the waters	65
3b. Aria (Raphael) Rolling in foaming billows	65
4a. Recitativo (Gabriel) And God said: Let the earth bring forth grass	84
4b. Aria (Gabriel) With verdure clad the fields appear	84
5a. Recitativo (Uriel) And the heavenly host	93
5b. Chorus Awake the harp	94
6a. Recitativo (Uriel) And God said: Let there be lights	108
6b. Recitativo (Uriel) In splendour bright is rising now	108
6c. Chorus (Gabriel, Uriel, Raphael) The heavens are telling the glory of God	116

Part Two

7a. Recitativo (Gabriel) And God said: Let the waters bring forth	145
7b. Aria (Gabriel) On mighty pens uplifted soars	146
8a. Recitativo (Raphael) And God created great whales	180
8b. Terzetto (Gabriel, Uriel, Raphael) Most beautiful appear	182
8c. Chorus (Gabriel, Uriel, Raphael) The Lord is great, and great his might	203
9a. Recitativo (Raphael) And God said: Let the earth bring forth	221
9b. Recitativo (Raphael) Strait opening her fertile womb	221
9c. Aria (Raphael) Now heav'n in fullest glory shone	228

10a. Recitativo (Uriel) Und Gott schuf den Menschen	244
10b. Aria (Uriel) Mit Würd'und Hoheit angetan	244
11a. Recitativo (Raphael) Und Gott sah jedes Ding	261
11b. Chor (Gabriel, Uriel, Raphael) Vollendet ist das große Werk	262

Dritter Teil

12a. Recitativo (Uriel) Aus Rosenwolken bricht	304
12b. Chor (Adam, Eva) Von deiner Güt', o Herr und Gott	314
13a. Recitativo (Adam, Eva) Nun ist die erste Pflicht erfüllt	375
13b. Duetto (Adam und Eva) Holde Gattin! Dir zur Seite	376
14a. Recitativo (Uriel) O glücklich Paar	413
14b. Chor Singt dem Herren alle Stimmen!	414

10a. Recitativo (Uriel) And God created man ..	244
10b. Aria (Uriel) In native worth and honour clad	244
11a. Recitativo (Raphael) And God saw ev'ry thing	261
11b. Chorus (Gabriel, Uriel, Raphael) Achieved is the glorious work	262

Part Three

12a. Recitativo (Uriel) In rosy mantle appears ..	304
12b. Chorus (Adam, Eva) By thee with bliss, o bounteous Lord	314
13a. Recitativo (Adam, Eva) Our duty we performed now	375
13b. Duetto (Adam und Eva) Graceful consort! At thy side	376
14a. Recitativo (Uriel) O happy pair	413
14b. Chorus Sing the Lord ye voices all!	414

Musical score system 1, measures 8-13. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple staves. Dynamics include *fz*, *p*, *[p]*, and *f*. Performance markings include *a2*, *mo*, *Solo*, and *(p)*. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Musical score system 2, measures 14-19. This system continues the piano accompaniment with various dynamics such as *f*, *p*, and *fz*. The texture remains dense with multiple staves. Dynamics include *p*, *f*, and *(p)*. The key signature and time signature are consistent with the previous system.

Musical score system 3, measures 20-25. This system features more intricate piano accompaniment with triplets and complex rhythmic patterns. Dynamics include *p*, *f*, *fz*, and *(p)*. Performance markings include *(3)* and *[3]*. The system concludes with a bass line and a final chord. Dynamics include *p*, *f*, and *(p)*. The key signature and time signature are consistent with the previous systems.

p *f*
 7 5 6 8
 3 5 4 3 6
 b3

p
 7 6 7 5
 3

Musical score system 1, measures 23-27. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *ff*, *f*, and *f*. A fermata is present over the first measure of the top staff. A sixteenth-note figure in the bottom staff is marked with a '6'.

Musical score system 2, measures 28-32. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *f* and *f*. A fermata is present over the first measure of the top staff.

Musical score system 3, measures 33-37. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *f* and *f*. A fermata is present over the first measure of the top staff.

Musical score system 4, measures 38-43. It features a grand staff with five staves. The top two staves are treble clef, and the bottom three are bass clef. Dynamics include *f*, *p*, and *ff*. The system contains complex rhythmic patterns and slurs.

Fingering and figured bass notation for the bottom staff of the previous system. The notation includes numbers 6, 4, 3, 4, 6, 4, 6, 7, 4, 2, 6, 4, 2.

28

First system of musical notation, measures 28-30. It features a grand staff with five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *f*. The second and third staves are also in treble clef and contain similar melodic lines with *f* dynamics. The fourth staff is in treble clef and contains a more complex melodic line with *fz* dynamics. The fifth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Above the first measure, there are markings for *pp* and *fp*. Above the second measure, there is a marking for *f*. Above the third measure, there is a marking for *(a2)*.

Second system of musical notation, measures 31-33. It features a grand staff with five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second and third staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fz* and *p*.

Third system of musical notation, measures 34-35. It features a grand staff with five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The second and third staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *fz* is present.

Fourth system of musical notation, measures 36-40. It features a grand staff with five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. The second and third staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment with slurs. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a rhythmic accompaniment with slurs. Dynamics include *f* and *fz*. At the end of the system, there is a key signature change to B-flat major, indicated by a double bar line and a sharp sign over the B-flat symbol.

31

(1^{mo}) Solo

p

(a 2)

(1^{mo}) Solo

[*p*]

(1^{mo}) Solo

p

p

p

p

p

p

p

Tasto solo

46
4

36

[1]
 p
 [3]
 p
 (p)
 p
 p
 p

[p]
 p
 cresc.

p
 p
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 cresc.
 p
 cresc.
 6
 4

45 II^{do}

f *f* *f* I^{do} II^{do}

[*I do*] Solo

[*f*] *f* *ff* *f* *f*

f *ff*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *f* *f* *f*

$\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{b7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{4}$

50

[1^{mo}] Solo

Musical score system 1, measures 50-54. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line starting at measure 50 with a *pp* dynamic. The second and third staves have accompaniment with *pp* dynamics. The fourth staff has a more active accompaniment with *p* dynamics. The fifth staff has a melodic line with *mp fz p* dynamics. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Musical score system 2, measures 55-59. This system contains five empty staves, indicating a section where the instruments are silent or the score is otherwise blank.

Musical score system 3, measures 60-64. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line with *mp* dynamics. The second and third staves have accompaniment with *mp* dynamics. The fourth staff has a melodic line with *mp* dynamics. The fifth staff has a melodic line with *mp* dynamics. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

pp
Tasto solo

Recitativo

Fl.

Ob. I/II

Cl. I/II

Fg.

Cfg.

Raphael

Im An - fan - ge schuf Gott Him - mel und Er - de;
 In the be - gin - ning God cre - a - ted the heaven, and the earth;

Sopr.

Alto

Ten.

Basso

Vc. e Bs.