

Marko Motnik

Das Oratorium „Il ritorno di Tobia“ von Joseph Haydn –
„ein veraltetes Machwerk“?

In: Original – Interpretation – Rezeption. Referate dreier
Haydn-tagungen. Hrsg. von Walter Reicher. –
Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der
Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung Eisenstadt,
Band 12. Wien, Hollitzer Verlag 2020, S. 175 – 196.

Dieses Werk darf nur für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch
verwendet werden. Für jede weitere Verwendung kontaktieren Sie bitte
office@haydnstiftung.at.

Die 1993 gegründete Internationale Joseph Haydn Privatstiftung
Eisenstadt ist eine gemeinnützige Organisation.

*This work may only be used for personal, non-commercial purposes.
Please contact office@haydnstiftung.at for any further use.*

*The International Joseph Haydn Foundation Eisenstadt, founded in
1993, is a non-profit organization.*

Das Oratorium „Il ritorno di Tobia“ von Joseph Haydn – „ein veraltetes Machwerk“?

Joseph Haydn komponierte sein erstes Oratorium „Il ritorno di Tobia“ wohl in den Jahren 1774 und 1775 und hoffte damit – vergeblich – auf die Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Sozietät. Das Werk war zur Zeit seiner Uraufführung außerordentlich erfolgreich und erlebte mehr Aufführungen in und außerhalb Wiens als irgendein anderes Oratorium im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Sozietät. Umso erstaunlicher ist es, dass es heute, anders als die beiden ein Vierteljahrhundert später entstandenen deutschsprachigen Oratorien Haydns („Die Schöpfung“ von 1798 und „Die Jahreszeiten“ von 1801), kaum noch bekannt ist und nur selten gespielt wird. Der Niedergang des Werkes zeichnete sich jedenfalls bereits zu Haydns Lebzeiten ab, wurde es doch vor allem aufgeführt, so lange Haydn noch lebte. Wiederaufnahmen gab es im 19. Jahrhundert kaum. Nach Haydns Tod geriet das Werk bald in Vergessenheit.

Die Aufführungsgeschichte des Oratoriums begann außerordentlich glücklich: Am 2. und 4. April des Jahres 1775 leitete Haydn persönlich in zwei Benefizveranstaltungen seine Vertonung des Textes von Giovanni Gastone Boccherini (1742 – um 1798)¹, der seit 1772 in Wien als Theaterdichter tätig gewesen war und sich vor allem als Librettist von Opere buffe einen Namen gemacht hatte. Es war dies Haydns – von seinem Jugendwirken abgesehen – erster öffentlicher Auftritt in Wien. Die Konzerte im k. k. Kärntnertortheater wurden von der nur wenige Jahre davor gegründeten Wiener Tonkünstler-Sozietät (1771) veranstaltet. Diese war zwar tatsächlich von Florian Leopold Gassmann, seit 1764 Kammerkomponist und seit März 1772 Hofkapellmeister am Wiener Hof, ins Leben gerufen worden, doch geht ihre Gründung, anders als meistens behauptet, sehr wahrscheinlich auf eine Initiative des kaiserlichen Hofes zurück. Die Bildung dieser Vereinigung, die alljährlich in der Fasten- und Adventszeit je zwei Konzerte veranstaltete, deren Erlös den Witwen und Waisen der Mitglieder zugute kam, geschah wohl nicht bloß aus Pietätsgründen, sondern erfolgte ver-

¹ IL RITORNO | DI | TOBÍÁ, | AZIONE SACRA | PER MUSICA | DI | Gio. Gastone Boccherini Luchese, | Poeta de' Cesarei Teatri di Vienna, a frà gli Arcadi Argindo Bolimeo. | DA CANTARSI | NE' TEATRI PRIVILEGIATI | DI VIENNA | L'ANNO 1775. | PRESSO GIUSEPPE KURZBOECK, | STAMPATORE ORIENT. DI S. MAJ. | IMP. R. A. Wienbibliothek im Rathaus, A-23054.

mutlich auch aus finanziellen Überlegungen des Hofes, um demselben die Kosten für die Pensionen zu verringern². Bislang ebenso wenig bekannt ist die Tatsache, dass die einst primär religiöse Zweckbestimmung des Oratoriums in Wien bereits vor der Gründung der Sozietät aufgegeben worden war, denn die Aufführungen von Oratorien auf der Theaterbühne hatten zu diesem Zeitpunkt bereits Tradition. Unter der Direktion von Giacomo Durazzo standen am Wiener Theater nächst der Burg in der Fastenzeit zwischen 1755 und 1763 regelmäßig Oratorien am Spielplan³. Soweit bekannt, handelte es sich bei den Oratorien für die Tonkünstler-Akademien hauptsächlich um Auftragswerke der Sozietät. Dass Haydn dagegen sein „*Il ritorno di Tobia*“ ganz aus eigenem Antrieb heraus geschaffen hätte, wäre zwar denkbar, doch scheint dies wenig wahrscheinlich.

Die Sozietätskonzerte waren in jeder Hinsicht groß angelegte Veranstaltungen und zielten auf ein möglichst breites Publikum ab. Der Programmzettel aus dem Jahr 1775 gibt zwar bekannt⁴, dass der gesamte Vokal- und Instrumentalkorpus mehr als 180 Personen umfasste es scheint sich dabei allerdings um eine standardisierte Angabe zu handeln, beziehungsweise um eine Werbekampagne der Veranstalter; die tatsächliche Anzahl der Aufführenden dürfte wohl etwas niedriger gewesen sein. Dennoch setzte Haydn für sein erstes Oratorium einen bis dahin in seinem Werk nie gehörten Orchesterapparat ein.

Das Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ sieht drei Solistinnen und zwei Solisten vor. Bei der Uraufführung wirkten, wie aus dem Programmzettel hervorgeht, drei Mitglieder der fürstlich Esterházy'schen Kapelle mit, welche Haydn nach Wien mitgebracht hatte: Die Sopranistin Magdalena Spangler-Friberth in der Rolle des Erzengels Raphael, der Bassist Christian Specht als blinder Vater von Tobia und der Tenorist Carl Friberth in der Rolle des Tobia. Aus Wien kamen die Sopranistin Barbara Teyber für die Rolle der Sara, der Gattin von Tobia, und die Altistin Margareta Spangler – die Schwester von Magdalena Spangler – für die anspruchsvolle Rolle der Anna, der Mutter Tobias. Es ist offensichtlich, dass Haydn beim Komponieren seines Oratoriums genau diese Besetzung vor sich hatte und auf die

² Siehe Emily M. Wuchner, *The Tonkünstler-Societät and the Oratorio in Vienna, 1771–1798*, University of Illinois at Urbana-Champaign 2017, S. 49–54.

³ Siehe Marko Motnik, *Oratorien am Wiener Theater nächst der Burg in der Ära Durazzo. Repertoire, Interpreten und Interpretinnen, Verbreitungswege, Bearbeitungspraxis*, in: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 60 (2018), S. 45–125.

⁴ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Programme der Tonkünstler-Sozietät 1772–1830, Nr. 13a–14a.

Fähigkeiten einzelner Sängerinnen und Sänger eingehen konnte. Die Wahl ermöglichte Haydn wohl auch, mit den Solistinnen und Solisten die Rollen persönlich einzustudieren.

Auch hinsichtlich des Orchesters wollte Haydn bei der Uraufführung des Werkes so wenig wie möglich dem Zufall überlassen. Er nahm neben den Sängern auch den Konzertmeister der Esterházy'schen Kapelle, Luigi Tomasini sen., sowie den Violoncellisten und Basso continuo-Spieler Xavier Marteau, genannt Hammer, mit nach Wien⁵. Da man im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Akademien noch Instrumentalkonzerte zwischen den beiden Teilen der Oratorien aufführte, spielte am ersten Abend Tomasini ein Violinkonzert und am zweiten Abend Marteau ein Violoncello-Konzert. Die Einnahmen aus der Uraufführung von Haydns „Tobia“ betrugen an den beiden Abenden laut Aufzeichnungen von Carl Ferdinand Pohl 2.085 Gulden⁶. Honorare zahlte man weder dem Komponisten noch den mitwirkenden Musikern, denn es handelte sich ja um reine Benefizveranstaltungen. Die „Wiener Realzeitung“ reagierte auf dieses Ereignis mit einem enthusiastischen und vielzitierten Bericht⁷:

Der berühmte Herr Kapellmeister Hayden hat durch das von ihm in Musik gesetzte und den 2. und 4. dieses aufgeführte Oratorium, genannt: Die Wiederkehr des Tobias allgemeynen Beyfall erhalten, und seine bekannte Geschicklichkeit abermals auf der vortheilhaftesten Seite gezeigt. Ausdruck, Natur und Kunst war durchgängig in seiner Arbeit so fein verwebt, daß die Zuhörer das eine lieben und das andere bewundern mußten. Besonders glühten seine Chöre von einem Feuer, das sonst nur Händeln eigen war, kurz, das gesamte, außerordentlich zahlreiche Publikum wurde entzückt und Hayden war auch der große Künstler, dessen Werke in ganz Europa beliebt sind, und in welchem Ausländer das Originalgenie dieses Meisters erkennen.

Diese Schilderung wirft die Frage auf, warum Haydn bereits so früh mit Georg Friedrich Händel assoziiert werden konnte, und wie der bedauerlicherweise namentlich nicht bekannte Verfasser der Zeilen das zu beurtei-

⁵ Die Reise der Musiker von Eszterházy zum Oratorium nach Wien und zurück ist im Dokument 21.04.1775 (FS, RA 1775 N 167/7) belegt. Siehe EHB10-online sowie Radant/Landon (HJB XIX), S. 91f.

⁶ Carl Ferdinand Pohl, Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät, im Jahre 1862 reorganisiert als „Haydn“, Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler in Wien, Wien 1871, S. 42; Pohl II, S. 69.

⁷ Kaiserlich-Königliche allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaften, Künste und Kommerzien, Nr. 14, 6. April 1775, S. 219.

len imstande war? Hatte er möglicherweise Kenntnis von Händels Chören? Die ersten Aufführungen von Händels Oratorien reichen in Wien tatsächlich in die frühen 1770er Jahren zurück, doch waren ihre Anfänge äußerst zögerlich und unregelmäßig. Die erste nachgewiesene Wiener Darbietung eines Oratoriums von Händel erfolgte am 10. März 1771. Ein Jahr später, am 15. März 1772 wurde es wieder gegeben, wie aus den Tagebüchern des Grafen Zinzendorf hervorgeht⁸. Die Aufführungsorte von „Alexander's Feast“ in italienischer Sprache, betitelt als „Il convito d'Alessandro“, haben sich bisher nicht ausfindig machen lassen, obgleich in der Literatur mehrfach das Palais des Fürsten Schwarzenberg angeführt wird⁹. Man bezog das Werk jedenfalls aus Florenz, wo es am 18. April 1768 erstmals gespielt worden war¹⁰. Die nächste bekannte Aufführung eines Händel-Oratoriums ist in Wien erst 1779 belegt, als bei den Tonkünstler-Akademien Händels „Judas Maccabäus“ in deutscher Sprache und in einer drastisch gekürzten, durch Joseph Starzer angefertigten Fassung zur Aufführung gelangte. In finanzieller Hinsicht war dieses Konzert ein Fehlschlag und die Einnahmen dabei die niedrigsten seit der Gründung der Sozietät¹¹. Das mangelnde Interesse an Händel – oder lag es doch an der Bearbeitung Starzers? – könnte der Grund dafür sein, warum abgesehen von einzelnen Chören aus Händels Oratorien¹² die Veranstalter bis ins Jahr 1806 kein vollständiges Werk dieses Komponisten mehr geben wollten. Trotz dieses Misserfolgs brach die Wiener Händel-Pflege jedoch keineswegs ab: Ab den späten 1780er Jahren standen bei den Konzerten der im Jahr 1784 gegründeten „Gesellschaft der Associierten Cavaliers“ regelmäßig Oratorien Händels in deutschen Übersetzungen auf dem Programm, obgleich es sich hierbei eher um Veranstaltungen für einen erlesenen Kreis von geladenen Gästen gehandelt hatte. Es kann jedenfalls behauptet werden, dass

⁸ Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, Kabinettarchiv, Nachlass Zinzendorf, Tagebücher 16 (1771), fol. 26r-26v und Tagebuch 17 (1772), fol. 28v.

⁹ Annette Monheim, Händel auf dem Weg nach Wien. Die Rezeption der Oratorien Händels in Florenz, Berlin und Wien zwischen 1759 und 1800, in: Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung. Internationales Beethoven-Symposium Bonn, 12./13. Oktober 2000, hrsg. von Hans-Werner Küthen, Bonn 2002, Anh. 3, S. 147–194, hier S. 191.

¹⁰ Zu diesem kulturellen Transfer siehe Theophil Antonicek, Zur Pflege Händelscher Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Veröffentlichungen der Kommission für Musikforschung 4), Wien 1966.

¹¹ Andreas Holschneider, Die „Judas-Maccabäus“-Bearbeitung der Österreichischen Nationalbibliothek, in: Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 173–181, hier S. 179.

¹² Seit dem Adventkonzert im Jahr 1778 wurden bei den Akademien der Tonkünstler-Sozietät bis in das Jahr 1797 regelmäßig Chöre von Georg Friedrich Händel aufgeführt. Vgl. Bernd Edelmann, Händel-Aufführungen in den Akademien der Wiener Tonkünstlersozietät, in: Göttinger Händel-Beiträge 1 (1984), S. 172–199.

Händel zur Aufführungszeit des „Il ritorno di Tobia“ noch keineswegs in das allgemeine Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit getreten war. Dass seine Oratorien so manchem Kenner und Liebhaber in Wien dennoch bekannt waren, geht beispielsweise aus der autobiographischen Skizze des heute völlig in Vergessenheit geratenen Komponisten Johann Baptist Schenk hervor. Er schrieb 1830 über seine Studienzeit bei Georg Christoph Wagenseil¹³:

1774 im Jänner war der Anfang meiner Lehre. [...] Die Praeludien und Fugen von Sebastian Bach, so auch die Claviersuiten von Händl, waren meine Übungswerke. Nach Vollendung jener Kirchensätze führte mich mein weiser Lehrer zur Composition im freien Stiele. Seine Absicht schien dahin zu gehen, von dem trockenen Satze mich zu entwöhnen, und an ein schön blühend Gesang zu lenken. Diesfalls waren meine Vorbilder Adolf Hasse in der Seria und im komischen Baldasare Galuppi. Aber der hoch erhabene Händl war in meinem Sinne das Höchste. Alexanders Fest war das erste Werk, das mein Lehrer mir zur Ansicht gab. Nachher folgten die Oratorien Athalia und Judas Makkabäus. Auf all die überreichen Schönheiten, die sich in Händls Werken häufig vorfinden, und besonders auf die seiner Chöre, machte Wagenseil mich aufmerksam und belehrte mich daraus. Das Oratorium Messias war das letzte Werk, das ich unter seiner Leitung noch mir einstudiert habe.

Das monumentale Oratorium von Haydn und Boccherini ist ein durchaus in der Tradition verankertes Werk. Der Tradition entspricht zunächst das italienischsprachige Libretto, wie es bei den Vertonungen für den Wiener Hof seit der Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war. Bis Ende des 18. Jahrhunderts waren die Oratorien für die Konzerte der Tonkünstler-Sozietät noch größtenteils Vertonungen italienischer Textvorlagen. Die seltenen Ausnahmen darunter sind das aus Venedig bezogene „David pœnitens“ von Ferdinando Bertoni, in der Adventszeit des Jahres 1775 in lateinischer Sprache aufgeführt¹⁴, die bereits erwähnte deutsche Übersetzung von „Judas Maccabäus“ von Händel in der Fastenzeit 1779 sowie „Die Israeliten in der Wüste“ von Maximilian Ulbrich im Dezember desselben Jahres, ein wohl durch das gleichnamige Oratorium von Carl Philipp Emanuel Bach inspiriertes Werk. Bachs „Israeliten“ gelangten im Jahr 1777 in Wien un-

¹³ Johann Baptist Schenk, Autobiographische Skizze, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 11 (1924), S. 75–85, hier S. 77.

¹⁴ Die Aufführung dieses Oratoriums in Wien könnte auf Wunsch des Kaisers Joseph II. erfolgt sein. Das Werk erklang erstmals in der Karwoche des Jahres 1775 im venezianischen Ospedale dei mendicanti in Anwesenheit des Kaisers und seiner Brüder. Siehe Franz Schuselka (Hrsg.), Briefe Joseph des Zweiten, 3. Auflage, Leipzig 1846, S. 32.

ter der Leitung von Christoph Willibald Gluck – wenngleich nicht in den Konzerten der Tonkünstler-Sozietät – ebenfalls zur Aufführung¹⁵. Trotz des offensichtlichen Verlangens der Öffentlichkeit nach deutschsprachigen Oratorien¹⁶ verschwanden die italienischsprachigen nach 1780 noch lange nicht aus den Konzertprogrammen, denn Deutsch als Oratoriensprache etablierte sich äußerst langsam¹⁷.

Auch hinsichtlich der Wahl des Stoffes kann man bei „Il ritorno di Tobia“ von einer gewissen Traditionsgebundenheit sprechen. Das alttestamentarische, auf dem deuterokanonischen Buch Tobit basierende Sujet, war in Wien als Oratorienvorlage schon lange vor Haydn bekannt¹⁸. Es ist aber vor allem die vom Libretto vorgegebene äußere Anlage des Werkes mit ihrer als klassisch zu nennenden und metastasianisch anmutenden Struktur, die an das Erbe des Wiener Oratoriums anknüpft: Das Werk bilden zwei von einer Sinfonia eingeleiteten Teile, welche hauptsächlich aus einer heute als einförmig empfundenen Abfolge von ausgedehnten Rezitativen (zumeist Dialogen) und Arien bestehen und mit großen Chören beschlossen werden. In der Länge und Kompositionsart des Werkes scheint sich Haydn jedoch viel eher an einer jüngeren Tradition orientiert zu haben, und zwar an

¹⁵ Die Aufführung geht aus einem Brief von Bach an Johann Nikolaus Forkel vom 3. Januar 1778 (Carl Philipp Emanuel Bach, Briefe und Dokumente. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Ernst Suchalla (Veröffentlichung der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, 80), Göttingen 1994, Bd. 1, S. 671) sowie aus dem gedruckten Libretto hervor. Vgl. Christine Blanken, Die Bach-Quellen in Wien und Alt-Österreich. Katalog (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 10/2), Hildesheim u.a. 2011, Bd. 2, S. 735 und 902.

¹⁶ Ende Dezember 1779 hob beispielsweise die „Preßburger Zeitung“ anlässlich der Aufführung der „Israeliten in der Wüste“ von Ulbrich den nationalen Moment eindrucksvoll hervor: „Allen vaterländisch gesinnten Freunden der Kunst, wird es eine besonders angenehme Nachricht seyn, welche wir mit Vergnügen hier mittheilen, und als einen abermaligen Beweis, wie glücklich das Nationale bey uns von Zeit zu Zeit mehr emporkömmt, darstellen können.“ Preßburger Zeitung, Nr. 104, 29. Dezember 1779.

¹⁷ Neben der Wiederholung von Ulbrichs „Israeliten“ im April 1783 sind in den Folgejahren als deutschsprachige Oratorien bei den Konzerten der Tonkünstler-Sozietät nur noch „Die Pilgrimme auf Golgotha“ von Johann Georg Albrechtsberger (April 1781) und „Die Hirten bei der Krippe zu Betlehem“ von Joseph Eybler (Dezember 1794) aufgeführt worden.

¹⁸ Vgl. dazu Howard E. Smither, Haydns „Il ritorno di Tobia“ und die Tradition des italienischen Oratoriums, in: Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft der Musikforschung Köln 1982, hrsg. von Georg Feder, Heinrich Hüschen und Ulrich Tank (Kölner Beiträge zur Musikforschung 144), Regensburg 1985, S. 160–188; Walter Michel, Die Tobias-Dramen bis zu Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, in: HST 5/3 (1984), S. 147–168.

Leopold Florian Gassmanns Oratorium „La Betulia liberata“ von 1772, mit dem dieser neue Maßstäbe und quasi eine Neudefinition für Oratorien im Rahmen der Sozietätskonzerte gesetzt hatte. Dies zeigt sich beispielsweise in der groß angelegten und kontrapunktisch elaborierten Sinfonia, der instrumentalen Einleitung zur Parte seconda, einer beachtlichen und zur Gesamtlänge wesentlich beitragenden Anzahl von Accompagnati, ausgedehnten fugierten Passagen in den Chören (vor allem in „Otterem gloria maggiore“ im Schlusschor) und nicht zuletzt in der Größe und im Farbenreichtum der Instrumentierung.

Es scheint gerade diese Verankerung in der Mode der Zeit zu sein, die dem Werk längerfristig betrachtet zum Verhängnis wurde. Vor allem die immer noch langen und häufigen Secco-Rezitative, obgleich hochdramatisch komponiert, empfand man bereits Mitte der 1780er Jahre als nicht mehr zeitgemäß. Hinsichtlich ihrer Anzahl und der Gesamtlänge der Oratorien äußerte sich im Februar 1786 eindrucksvoll Giuseppe Bonno, in den Jahren 1775–1788 Präses der Tonkünstler-Sozietät, der vor der Fertigstellung des Oratorium „Giobbe“ von Carl Ditters von Dittersdorf an den Komponisten schrieb¹⁹:

Nur muß ich mir die Freyheit nehmen, in Absicht auf das Oratorium zu erinieren, wienach sich der geschmack des hiesigen Publikums seither dahin geändert hat, daß man die Recitativen ohne Instrumenten so kurz als möglich haben will, und daß überhaupt die ganze Produktion nicht viel über anderthalb Stunden ohne Konzert dauern soll; da dessen ungeachtet die Poesie unverletzt bleibt; so bitte ich, wenn es diesfals nöthig seyn sollte, nur auf abkürzung der besagten Recitativen in der Musik /: dann im Buch kann der Text immer stehen bleiben, und allenfals mit einer Nota bezeichnet werden :/ den gefälligen Bedacht zu nehmen, damit der geschmack des Publikums auch von dieser Seite befriediget werde.

Es ist augenscheinlich, dass diese althergebrachte Oratorienform mittlerweile kritisch gesehen wurde. Ohne das Händel'sche Vorbild zu kennen erwartete das Publikum neben nicht allzu langen Rezitativen auch eine höhere Anzahl von Chorsätzen. Aufschlussreich an dieser Stelle ist die Schilderung Dittersdorfs in seiner „Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert“, in welcher der Verfasser ein Gespräch mit Gassmann schil-

¹⁹ Giuseppe Bonno an Carl Ditters von Dittersdorf, 24. Februar 1786. Zit. nach Carl von Dittersdorf, Briefe, ausgewählte Urkunden und Akten, hrsg. von Hubert Unverricht, in: Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich 54 (2008), S. 49. Das Original befindet sich im Stadt- und Landesarchiv Wien, Haydnverein: A 3 1, Beilagen 1771–1800, Prot. Nr. 1786, Nr. 4.

dert, das er über sein von der Tonkünstler-Sozietät 1773 in Auftrag gegebenes und bei den Adventkonzerten im selben Jahr aufgeführtes Oratorium „La liberatrice del popolo giudaico nella Persia o sia l'Ester“ geführt hatte. Nachdem Gassmann Oratorienlibretti von Pietro Metastasio und sogar die noch älteren von Apostolo Zeno vorgeschlagen hat, erwidert Dittersdorf²⁰:

Da ich aber vermute, daß Chöre bei so viel Stimmen gute Wirkung tun müssen und in allen diesen vorgeschlagenen Oratorien zu wenig Chöre sind, so werde ich mir selbst von einem Freunde, der nicht nur ein guter Italiener, sondern auch ein guter Dichter ist, ein Oratorium machen lassen, bis zu künftigen Advent die Musik dazu komponieren und es selbst hier aufführen.

Das Oratorium „Ester“, dessen Libretto vom Rat des Fürstbischofs von Breslau, Padre Salvatore Pintus, verfasst worden ist, hat in der Tat eine etwas höhere Anzahl von Chorpartien als die *Azioni sacre* von Metastasio aufzuweisen. Welche Bedeutung man den Chören tatsächlich beigemessen hat, illustriert Dittersdorf des Weiteren mit einem Zitat des Komponisten Wenzel Pichl, der gesagt haben soll: „Halten Sie sich brav, wenden Sie insbesondere etwas auf die Chöre, die hier einen vortrefflichen Effekt tun [...]“²¹. Auch Haydn sollte später dem steigenden Wunsch nach mehr Chorpartien Folge leisten und erweiterte seinen „Tobias“ für die Wiederaufführung von 1784 um zwei umfangreiche Chornummern: „Ah gran Dio!“ (Nr. 5c) und den später auch oft eigenständig aufgeführten sogenannten „Sturmchor“, „Svanisce in un momento“ (Nr. 13c). Die neuen Chöre fügte der Komponist jeweils etwa in der Mitte der beiden Teile des Oratoriums ein.

Inzwischen sah sich die Wiener Tonkünstler-Sozietät dazu gezwungen, in Sache Textvorlagen einen drastischen Kurswechsel vorzunehmen. Bei einer Sozietätssitzung vom 19. April 1786 wurde die ideale Anlage eines Oratoriumstextes – ganz offensichtlich von der zeitgenössischen *Opera buffa* inspiriert – umschrieben: Diese bestehe aus vier Solostimmen, fünf bis sechs Chören und acht Arien, Duetten, Terzetten oder Quartetten. Die Rezitative zwischen den Arien sollen nicht mehr als fünf bis höchstens sechs Verse umfassen²². Spätestens zu diesem Zeitpunkt wird es offensichtlich,

²⁰ Karl Ditters von Dittersdorf, Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktiert, hrsg. von Norbert Miller (Lebensläufe. Biographien, Erinnerungen, Briefe 12), München 1967, S. 199.

²¹ Ebenda, S. 200.

²² Stadt- und Landesarchiv Wien, Haydnverein: A 3 1, Beilagen 1771–1800, Prot. Nr. 1786, Nr. 15. Vgl. Bernd Edelmann, Haydns „Il ritorno di Tobia“ und der Wandel des „Geschmacks“ in Wien nach 1780, in: Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Regensburg 1985, S. 189–214, hier S. 195f.

wie weit allein die Anlage von „Il ritorno di Tobia“ vom aktuellen Zeitgeschmack entfernt war.

Welche Beweggründe die Entscheidung Haydns für das Libretto von Boccherini begünstigten, ist nicht bekannt. Jedenfalls stand Mitte der 1770er Jahre noch kaum eine andere Textvorlage zur Wahl als eine von Metastasio beziehungsweise ein in seinem Stil verfasstes Werk. Der Einfluss des Hofdichters war bis zu seinem Tod im Jahr 1782 ganz ungebrochen. Dies ist umso erstaunlicher, als Metastasio seine sämtlichen Oratorienlibretti in den 1730er Jahren schuf und sie zu keinem späteren Zeitpunkt revidierte. Wie lange und wie fest man in Wien daran festgehalten hatte, geht letzten Endes auch aus der Tatsache hervor, dass es sich bei den durch die Tonkünstler-Sozietät aufgeführten Oratorien im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens größtenteils noch immer um Vertonungen von ungekürzten Textvorlagen dieses Dichters handelte, sei es beim Gründungsoratorium „La Betulia liberata“ von Gassmann (1772), dem für Wien neu gesetzten „Sant’Elena al Calvario“ von Hasse (1772 und 1773), „Il Giuseppe riconosciuto“ von Bonno (1774), „Isaaco figura del Redentore“ von Dittersdorf (1776) oder bei „La passione di Gesù Cristo“ in den Vertonungen von Antonio Salieri (1777) und Starzer (1778).

Auch Boccherini ging beim Verfassen seines Librettos eindeutig von Metastasio aus. Seinem Oratorium inhaltlich nahe steht jedoch die Textfassung des Tobia-Oratorium von Girolamo Melani aus dem Jahr 1722, welche 1761 in einer stark modernisierten Fassung in der Vertonung des römischen Komponisten Giovanni Battista Casali im Wiener Theater nächst der Burg erklang. Der dramaturgische Kunstgriff der Rückblende, die Handlung entgegen der biblischen Vorlage erst zum späteren Zeitpunkt einsetzen zu lassen, nämlich als die Eltern ihren fortgegangenen Sohn sehnsüchtig zurückerwarten und in der Zeit des Wartens eine Reihe von Erinnerungen durchleben, stellt bei Boccherini kaum etwas Neues dar. Bereits Melani bediente sich – wenngleich weniger gekonnt als Boccherini – dieses Stilmittels. Boccherini war ab 1759 als Balletttänzer in Wien engagiert und es ist sehr wahrscheinlich, dass er die Textfassung von Melani kannte.

In der äußeren Anlage unterscheidet sich das Libretto zu „Il ritorno di Tobia“ kaum von den metastasianischen Vorbildern und folgt diesen sogar mit Zitaten der verwendeten Bibelstellen, was dem Libretto einen hohen Grad an Autorisierung verleihen sollte. Bei Boccherini sind darüber hinaus noch zahlreiche Regievermerke vorhanden, die ursprünglich möglicherweise für eine szenische Umsetzung des Oratorienstoffes gedacht waren, letztendlich in den Librettodruck von 1775 übernommen wurden und als solche wohl bloß die Phantasie des Publikums anregen und beleben soll-

ten²³. Von einer szenischen Darbietung des Oratoriums von Haydn ist bislang nichts bekannt.

In Erinnerung an den vortrefflichen Erfolg der Uraufführung plante die Tonkünstler-Sozietät im Jahr 1781 eine Wiederaufnahme des Oratoriums von Haydn. Das kam aufgrund von internen Schwierigkeiten nicht zustande. Aus den Protokollen der Sozietät geht hervor, dass das Werk als zu lang empfunden wurde. Haydn sollte es bearbeiten und sowohl die Ouvertüre als auch (ausgerechnet) die Chöre kürzen, wozu er aber lediglich gegen eine von der Sozietät schließlich nicht genehmigten Vergütung bereit gewesen wäre. Die offizielle Antwort an Haydn lautete, „daß aus Abgang einer Altistin sein Oratorium nicht producirt werden könne.“ Stattdessen entschied man sich für die Wiederaufnahme von Hasses „Sant’Elena al Calvario“²⁴. Der Wahrheitsgehalt der obigen Mitteilung ist eher zweifelhaft, Tatsache ist jedoch, dass ähnliche Besetzungsschwierigkeiten bei der Aufführung von „Il ritorno di Tobia“ drei Jahre später wieder auftauchten und man 1784 für die Rolle von Anna anstelle einer Altistin eine Sopranistin einsetzen musste²⁵.

Abgesehen von der Aufführung eines nicht näher präzisierten Chores aus „Il ritorno di Tobia“ bei einem gemischten Konzert der Tonkünstler-Sozietät im Advent des Jahres 1777²⁶ dirigierte Haydn sein umgearbeitetes Oratorium schließlich wieder am 28. und 30. März 1784 im k. k. National-Hoftheater, wohin man inzwischen die Abhaltung der Akademien verlegt hatte²⁷. Laut Programmzettel wirkte wieder eine große Anzahl von 180 Musikern mit. Diese Angabe erweist sich jedoch – wie Otto Biba zeigte – als etwas zu hoch. Anhand der erhaltenen Besetzungslisten für sechzehn Konzerte zwischen

²³ Boccherini konnte hier keineswegs an eine Tradition anknüpfen, denn die Darbietungen von biblischen Dramen auf der Bühne setzen nach heutiger Kenntnis in Wien erst in den 1780er Jahren ein. Ein frühes Beispiel dazu stellt das deutschsprachige Oratorium „Die donnernde Legion“ von Josef Bárta (1781) dar. Vgl. Hellmut Federhofer, Die donnernde Legion von Joseph Barta. Ein Beitrag zur Geschichte des Wiener Oratoriums am Ende des 18. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. von Rainer Cadenbach und Helmut Loos, Bonn 1986, S. 135–150. Eine Auflistung der szenisch umgesetzten Oratorien in Wien zwischen 1781 und 1821 ist vorhanden in Christine Blanken, Franz Schuberts „Lazarus“ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts (Schubert-Perspektiven-Studien 1), Stuttgart 2002, S. 66–71.

²⁴ Siehe Pohl, Denkschrift, S. 23.

²⁵ Zu den langwierigen Überlegungen der Tonkünstler-Sozietät über die Besetzung siehe Wuchner, The Tonkünstler-Societät, S. 187.

²⁶ Pohl, Denkschrift, S. 58.

²⁷ Ein Libretto dieser Aufführung ist bislang nicht bekannt.

1780 und 1819 in den Akten der Tonkünstler-Sozietät wies Biba für die Aufführung von Haydns „Il ritorno di Tobia“ im Jahr 1784 folgende Besetzung nach²⁸: 5 Solistinnen und Solisten, 2 Altisten, 15 Tenoristen, 15 Bassisten, 20 erste Violinen, 20 zweite Violinen, 6 Violoncelli, 6 Kontrabässe, 2 Flöten, 7 Oboen, 2 Englischhörner, 6 Fagotti, 6 Hörner, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken und Cembalo. In Summe ergibt das eine Zahl von 86 Instrumentalisten. Bedauerlicherweise werden in der Liste die Sängerknaben für Sopran und Alt nicht erfasst, doch schätzt Biba diese auf etwa vierzehn pro Stimmlage. Das würde einen sechzigköpfigen Chor ergeben und eine Gesamtzahl von etwas über 150 Mitwirkenden. Als Solistinnen und Solisten sangen diesmal Therese Teyber (Sara), Catarina Cavalieri (Raffaelle), Carl Friberth (Tobia), Steffano Mandini (Tobit) und die berühmte Sopranistin Nancy Storace als Anna, für die Haydn die Altpartie umschreiben musste²⁹. Haydn wandelte zwar im Autograph tatsächlich mehrere *Accompagnati* in *Secco*-Rezitative um, doch, wie Bernd Edelmann anhand des im Notenarchiv der Wiener Tonkünstler-Sozietät in der Wienbibliothek liegenden Aufführungsmaterials zeigen konnte³⁰, bleibt der wahre Zweck dieser Arbeit bisher unbekannt. Jedenfalls betreffen die Änderungen nicht die Wiedergabe des Oratoriums im Jahr 1784³¹. Haydn kürzte für die zweite Wiener Aufführung viel eher die meisten Arien, indem er die Wiederholungstakte in den einleitenden Instrumentaleinführungen und Zwischenspielen sowie die Wiederholungen und artifiziellen Koloraturteile in der Singstimme tilgte, während die Rezitative unverändert geblieben sind.

Die letzte Aufführung von „Il ritorno di Tobia“ zu Haydns Lebzeiten erfolgte – diesmal auf zwei Abende verteilt – in der Adventzeit des Jahres 1808 am 22. und 23. Dezember im Hofburgtheater³². Es handelte sich

²⁸ Otto Biba, Beispiele für die Besetzungsverhältnisse bei Aufführungen von Haydns Oratorien in Wien zwischen 1784 und 1808, in: HST 4/2 (1978), S. 94–104.

²⁹ Das Quellenmaterial dieser umgearbeiteten Partie scheint nicht erhalten zu sein. Eine Partiturskopie mit der reich ausgezierten Sopranpartie der Anna befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg in der Christian Weise-Bibliothek in Zittau und ist seitdem verschollen. Vgl. Ernst Fritz Schmid, Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“, seine Entstehung und seine Schicksale, in: Archiv für Musikwissenschaft 16/3 (1959), S. 292–313, hier S. 299.

³⁰ Wienbibliothek im Rathaus, MH 13566–70.

³¹ Edelmann, Haydns „Il ritorno di Tobia“, S. 199f. Zu einem ähnlichen Ergebnis kam auch Claudia Heine, *Il Ritorno di Tobia. Die Geschichte von Joseph Haydns italienischem Oratorium. Mit Analyse und Quellenbeschreibung*, Lizentiatsarbeit Univ. Zürich 2005, S. 77–80.

³² IL RITORNO | DI TOBÍA, | AZIONE SACRA | per | Gio. Gastone Boccherini Lucchese, | Poeta de' Cesarei Teatri di Vienna, | e frà gli Arcadi Aegindo Bolimeo. | Per Musica | del | Sig. Giuseppe Haydn, | Dottore della Musica, dell' istituto nazio-|nale delle scienze ed arti francese, come | della reale di Svezia, e membro della nostra | musicale società, et anche Maestro di Capella | di Sua Altezza il Principe Nicolo Esterházy |

hier um einen Modernisierungsversuch der Komposition durch Sigismund Neukomm, welcher nach seinen Studienjahren 1797–1804 bei Haydn in Wien als Kapellmeister an der deutschen Oper in St. Petersburg und anschließend in einer ähnlichen Funktion in Moskau tätig gewesen ist. Die Partitur der von Neukomm bearbeiteten Fassung ist mit der Ortsangabe Moskau versehen und mit Oktober 1806 datiert. Sie kam aus Haydns Nachlass in den Esterházy'schen Besitz und wird heute in der Széchenyi Nationalbibliothek in Budapest aufbewahrt³³. Nachdem Neukomm bereits im April 1807 drei Chöre aus dem Oratorium in St. Petersburg unter großem Erfolg mit den Hofsängern und einem stark besetzten Orchester erprobt hatte³⁴ und im Herbst des Jahres 1808 nach Wien zurückgekehrt war, führte man noch im demselben Jahr seine Fassung des Tobia-Oratoriums auf.

Als Komponist wird im erhaltenen Textbuch lediglich Haydn genannt und es findet sich darin kein Hinweis darauf, dass es sich bei dieser Musik um eine Neueinrichtung von Neukomm handelt. Lediglich der Programmzettel kündigte an, dass das Werk „aus Wohlwollen für die Gesellschaft neu bearbeitet“ worden war³⁵.

Bis auf die Tatsache, dass das Textbuch von 1808 zusätzlich zum italienischen Text eine anonyme deutsche Übersetzung bringt, lassen sich beim Vergleich mit dem Libretto von 1775 keine Abweichungen in Struktur und Verlauf des Textes finden. Die textliche Vorlage des Oratoriums blieb von Neukomm unangetastet, was auch einer der Gründe sein mag, weshalb dieser Modernisierungsversuch nicht glückte.

Das Libretto lässt offen, ob bei dieser Aufführung der Chor „Ah gran Dio“ tatsächlich erkungen ist. Der Text ist darin nicht abgedruckt und es ist auch kein Hinweis auf diese Chornummer enthalten, während sie in der Partitur von Neukomm jedenfalls vorliegt. Mit Sicherheit erklang aber 1808 der zweite von Haydn hinzugefügte Chor, „Svanisce in un momento“. Die Bearbeitung Neukomms, die auf der Fassung von 1775 und nicht auf der von 1784 basiert, bezieht sich hauptsächlich auf eine Erweiterung der Instrumentation und auf das Kürzen von instrumentalen Einleitungen zu den Arien und deren Koloraturteilen. Der Text an sich sowie weitgehend auch die Großform des Oratoriums blieben unberührt.

di Galantha in ufficio attuale. | VIENNA, | APPRESSO GIORGIO UEBERREUTER, | STAMPATORE PRIV. C. R. | 1808. ÖNB, Musiksammlung, 215375-A.

³³ OSZK, Ms. Mus. IV. 68.

³⁴ Vgl. Bartha, Nr. 374, S. 465f.

³⁵ Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Programme der Tonkünstler-Sozi-
etät 1772–1830, Nr. 139–140.

Die Solopartien bei dieser letzten Aufführung übernahmen anerkannte Wiener Sängerinnen und Sänger: Antonia Campi (Sara), Therese Fischer-Vernier (Raffaella), Maria Marconi-Schönberger (Anna), Julius Radicchi (Tobia) und Ignaz Saal (Tobit). Die Instrumentalisten und Chorsänger bildeten wiederum einen gewaltigen Korpus von etwa 200 Personen.

Kritik an der Fassung von 1808 kam von mehreren Seiten und war schlicht und ergreifend vernichtend. Haydns Biograph Georg August Griesinger berichtet in den „Biographischen Notizen“ von 1810³⁶:

Im December 1808 wurde das Oratorium *Il ritorno di Tobia*, von Herrn Neukomm überarbeitet, und nach dem heutigen Geschmack reicher instrumentiert, wieder in Wien zum Besten der musikalischen Witwen- und Waisengesellschaft aufgeführt. Die darin befindlichen Chöre sind voll Kraft und Nachdruck, und sie erhielten den größten Beyfall; aber die Anlage des ganzen Oratoriums ist verfehlt, und viel zu einförmig; von Anfang bis Ende folgt auf den wenig interessanten Dialog immer nur eine Arie, ohne allen Wechsel mit Duos und Trios. Der Dichter (Johann Gaston Boccherini aus Lucka) behandelt die Rückkehr des Tobias und die geheilte Blindheit seines Vaters bloß historisch, und man muß bedauern, daß der Dichter und der Musiker ihre Mühe nicht auf einen günstigeren Stoff verwendet haben.

Johann Friedrich Reichardt vermerkte ferner in seinen „Vertrauten Briefen“, dass man „ein sehr altes Oratorium [...] wohl nur eben hervorzog, um auch damit noch sein [Haydns] höchstes Alter zu ehren“³⁷. Und der Esterházy'sche Sekretär Joseph Carl Rosenbaum bezeichnete das Werk lakonisch als ein „veraltetes Machwerk, das nicht gefiel“³⁸. Die Kritik scheint nicht unberechtigt, auch Haydn selbst war mit der Bearbeitung seiner Komposition keineswegs zufrieden. Das geht beispielsweise aus dem Bericht des Haydn-Biographen Albert Christoph Dies hervor³⁹:

Er [Haydn] war der Meinung, Herr Neukomm sey genöthigt gewesen, die viel zu langen Chöre, dem jetzigen Zeitalter anzupassen, und dieselben abzukürzen. Wie ich, sagte er, das Oratorium schrieb, galten die langen Noten noch etwas, jetzt wimmelt alles von Vierundsechzigtheilen. Es ver-

³⁶ Griesinger, S. 26. Der Text erschien auch in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 11 (1808/1809), Nr. 42, 19. Juli 1809, Sp. 663.

³⁷ Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe* geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809, Bd. 1, Amsterdam 1810, 16. Brief, S. 266.

³⁸ Joseph Carl Rosenbaum, *Tagebuch*, Bd. 6, 01.06.1806–31.12.1809, ÖNB, Cod. Ser. n. 199 Han, 22. Dezember 1808, fol. 191v. Siehe auch Radant, Rosenbaum (HJB V), S. 146.

³⁹ Dies, S. 152.

hält sich damit wie mit dem Gelde. Vorzeiten lief nichts als schweres Gold und Silber herum, jetzt sieht man nur noch Kupferkreuzer und Pfennige.

Ferner bringt auch ein Brief Griesingers an die Leipziger Verleger Gottfried Christoph Härtel vom 9. September 1807 – also bereits vor der Aufführung – die Unzufriedenheit Haydns zum Ausdruck⁴⁰:

Haydn hat durch seinen geliebten Schüler Neukomm in Petersburg sein ersten Oratorium *Il ritorno di Tobia*, in vollständiger Partitur überarbeiten und dem heutigen Geschmack in der Musik angemessener zustutzen lassen, um es hier bey den jährlichen großen Concerten für die Wittwen und Waisen der Musiker aufführen zu lassen. Haydn ist mit Neukomms Arbeit nicht ganz zufrieden, weil er mehrere gute Stellen ausgelassen habe, und in dieser Gestalt möchte Er es in vollständiger Musik nicht geben. Er glaubt aber, daß dieses Werk im Clavierauszug sein Glück machen könnte.

Trotz aller Kritik waren dem Oratorium im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr Aufführungen beschieden als bisher wahrgenommen wurde. Bereits zwei Jahre nach der Wiener Uraufführung erklang das Werk wohl am 24. Oktober 1777 bei den „Concerten der Musikliebhaber“ in Berlin, was auch in Wien publik gemacht wurde⁴¹:

Das hiesige würdige Konzert der Musikliebhaber, dessen rühmliche Fortschritte der Kenner und das Publikum mit theilnehmendem Vergnügen bemerken, macht sich je länger je mehr durch Aufführung großer und neuer musikalischer Werke, die mit vielem Fleiß studirt werden, bey uns verdient. Erst vorigen Freytag gab uns dieses vorzügliche Konzert wieder ein vortrefliches Meisterstück zu hören. Es war das Oratorium des Hrn. Bokkarini, die Wiederkunft des Tobias, nach Herrn Haydens Komposition, Kapellmeisters des Fürsten Esterhazy. Der Beyfall, welchen sich dieses erhabene Oratorium bey einer sehr zahlreichen und glänzenden Versammlung erwarb, entsprach den Verdiensten eines Hayden völlig. Demoiselle Schadow aus Potsdam, hat als Sara, und Demoiselle Stöwen, unsere rühmlichstbekannte Konzertsängerinn als Raphael, mit allem Ausdruck einer überlegten Empfindung gesungen; auch hat Herr Sartory in der Rolle des jungen Tobias sehr empfehlende Proben seiner großen Talente abgelegt.

⁴⁰ Otto Biba (Hrsg.), „Eben komme ich von Haydn...“ Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, Zürich 1987, S. 249f.

⁴¹ Wienerisches Diarium, Nr. 87, 29. Oktober 1777. Der Text erschien im identischen Wortlaut auch im Reichs Post-Reuter, Nr. 85, 30. Oktober 1777, mit dem Zusatz: „Ueberhaupt ist die ganze Aufführung dieser großen Musik vollkommen nach der Erwartung des Kenners und des Publicums ausgefallen“.

Einige Jahre später, am Sonntag, den 2. April 1783, spielte man das Oratorium in der Chiesa di Santa Maria in Vallicella, der Wirkungsstätte der römischen Congregazione di San Filippo Neri, vor einem zahlreichen Publikum, darunter Vertretern des römischen Hochadels und der Geistlichkeit. Das römische „Diario Ordinario“ berichtet am 5. April⁴²:

La sera di detta Domenica nell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella, detra la Chiesa nuova, col dovuto permesso, il Signor Duca di Ceri fece cantare a proprie spese un nuovo Componimento Sagro intitolato il *Ritorno di Tobia* posto in musica dal Sig. Giuseppe Haydn, accompagnato da numerosa orchestra, ed eseguito da cinque sceltissime voci, intermediato da un dotto, e zelante Discorso pronunciato dal P. Giuseppe Andosilla Superiore di quella Casa. Per udire detto Sagro Componimento v'intervennero ne' Coretti gli Emmi Siggo. Cardinali Corsini, Antonelli, Archinto, Ghilini, Orsini d'Aragona, e Cornaro, il Sign. Principe Don Abondio Rezzonico Senatore di Roma, molta Prelatura, ed altra primaria Nobiltà, che unita al numerosissimo Popolo, pel quale si rese angusto il vasto Oratorio, non mancò di farne i devuti elogij.

Vor der Wiener Wiederaufnahme im Jahr 1784 erklang das Werk bemerkenswerterweise noch am 19. März 1784 in der portugiesischen Hauptstadt Lissabon in einer geringfügig gekürzten Fassung⁴³. Das Oratorium wurde im dortigen Palácio da Ajuda zum Namenstag von José, Infant von Portugal und Prinz von Brasilien, gegeben. Der etwas entlegene Aufführungsort mag auf den ersten Blick überraschen, doch bereits Ernst Fritz Schmid wies darauf hin, dass kulturelle Beziehungen des Lissaboner Hofes mit jenem in Wien schon seit längerem bestanden⁴⁴. Dass in diesem Zusammenhang aber höchstwahrscheinlich der Herzog João Carlos de Bragança, ein Vetter des portugiesischen Königs, eine Rolle spielte, macht neuerdings Gernot Mayer glaubhaft⁴⁵. Bragança verbrachte – abgesehen von seinen zahlreichen Reisen, mitunter auch in Begleitung des Barons Gottfried van

⁴² Diario Ordinario, Nr. 862, 5. April 1783. S. 8f.

⁴³ IL RITORNO | DI TOBIA | ORATORIO SACRO | DA CANTARSI NEL REAL PALAZZO | DELL' AJUDA | PER CELEBRARE L' AUGUSTO NOME | DEL SERENISSIMO SIGNORE | DON GIUSEPPE | PRINCIPE DEL BRASILE | LI 19. MARZO 1784. | NELLA STAMPERIA REALE. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Música e Arquivo Sonoro, V-251,1,10,n15 – Música.

⁴⁴ Die Großmutter des erwähnten Prinzen war nämlich die österreichische Erzherzogin Maria Anna, eine Tochter des Kaisers Leopold I. und Ehefrau des portugiesischen Königs João V. Schmid, Haydns Oratorium, S. 299ff.

⁴⁵ Gernot Mayer, On the Isle of Circe. The Viennese sojourn (1758–1777) of João Carlos de Bragança, 2nd Duke of Lafões, in: Cultural and diplomatic exchange between Austria and Portugal, hrsg. von Iskrena Yordanova, Wien 2021 (in Vorbereitung).

Swieten – die Jahre 1758–1777 größtenteils in Wien und nahm im sozialen Leben der Stadt eine prominente Rolle ein. Er verkehrte nicht nur in adeligen Häusern bis hin zum Kaiserhof, sondern suchte auch regelmäßig Kontakte zu den Künstlern und war selber musikalisch aktiv. Sein Interesse an der Musik Haydns ist möglicherweise zusätzlich durch seine enge Beziehung zur Fürstin Maria Anna Esterházy von Galantha (1713–1782) begünstigt worden. Die Aufführungen von Oratorien im Lissaboner Ajuda-Palast hatten vor der Aufführung des Oratoriums von Haydn im Jahr 1784 bereits Tradition. Zwei Jahre vor „Il ritorno di Tobia“ erklang hier am 21. März 1782 sein *Stabat mater*⁴⁶. Die Aufführungen beider Werke erfolgten höchstwahrscheinlich auf Anregung des im Jahr 1777 nach Lissabon zurückgekehrten Herzogs Bragança.

Im Jahr 1784 folgte auch eine bislang nicht beachtete Aufführung des Oratoriums vonseiten der *Accademia filarmonica* in Modena⁴⁷. Es handelt sich hierbei um eine Dilettantenvereinigung, die im Herbst des Jahres 1771 gegründet worden war und Mitglieder aus den Reihen des vornehmen Adels sowie aus wohl situierten Kreisen des Bürgertums umfasste. Über das Wirken dieser Institution ist heute kaum noch etwas bekannt⁴⁸. Jedenfalls wurde Haydn als einziger nicht-italienischer beziehungsweise nicht in Italien wirkender Komponist am 14. Mai 1780⁴⁹ als Ehrenmitglied in die Akademie aufgenommen. Nachdem in der Fastenzeit 1783 in Modena bereits das 1769 entstandene *Tobia*-Oratorium von Josef Mysliveček gegeben worden war, spielte man ein Jahr später in der Fastenzeit neben anderen Oratorien auch Haydns Werk, das die Zeitung „*Il Messaggiere*“ vom 7. April des Jahres als eine neue Komposition bezeichnete⁵⁰:

In questa Ducale Accademia de' Filarmonici nelle scorse sere di Quaresima dagli odierni Signori Accademici Regolatori Conte Paolo Forni e Abate Flaminio Bastardi si sono fatti eseguire diversi Oratorj Sacri in Musica, a tra questi un nuovo a cinque Voci del celebre Sig. Giuseppe Haydn Maestro

⁴⁶ Vgl. Danielle M. Kuntz, „Appropriate Musics for that Time“. Oratorio in the Exchange of Power at the Portuguese Court (1707–1807), Diss. University of Minnesota 2014, S. 173.

⁴⁷ Das einzige bekannte Exemplar des Librettos befindet sich in der Biblioteca privata Giorgio Fanan in Fratta Polesine, konnte allerdings nicht eingesehen werden. Vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origine fino al 1800*. Catalogo analitico con 16 indici, Bd. 5, Cuneo 1992, Nr. 1997a.

⁴⁸ Vgl. Georg Feder, Die Philharmonische Akademie von Modena und ihr Mitglied Joseph Haydn, in: Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag, hrsg. von Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, Neuhausen-Stuttgart 1986, S. 94–105.

⁴⁹ Griesinger, S. 82.

⁵⁰ *Il Messaggiere* [di Modena], 7. April 1784.

di Cappella di S. A. il Sig. Esterazy [sic], e Socio della suddetta Accademia, il quale dalla piena e qualificata Udienda ha riscosso il ben meritato universale applauso sì per la scelta Musica, che per l'egregia precisione dell'Orchestra, e de' Cantanti, che sono stati la Signora Maria Vincenza Marchetti Fantozzi, il Sig. Angelo Fantozzi, il Sig. Antonio Giuliani, il Sig. Abate Gaetano Gherster, ed il Sig. Dionisio Ferrari.

Es folgten 1787⁵¹ und 1790⁵² vermutlich Darbietungen in Leipzig, zu denen die erhaltenen Librettodrucke jedoch keinerlei Informationen zum genauen Aufführungsort preisgeben. Möglicherweise handelte es sich dabei um Konzerte im Leipziger Gewandhaus, wo das Oratorium unter der Leitung des späteren Thomaskantors Johann Gottfried Schicht in einer Benefizveranstaltung zum Besten der Armen nachweislich noch am 11. April 1802 erklang⁵³. Bei dieser Gelegenheit brachte die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ in einer Besprechung die zeitgenössische Sicht auf Haydns Werk auf den Punkt⁵⁴:

Dass Hr. Schicht das fast vergessene Oratorium Haydns, Il ritorno di Tobia, in Erinnerung brachte, ist wohl nicht geradehin zu tadeln. Der Komponist hat es freylich schon vor ohngefähr dreyssig Jahren geschrieben und das meiste darin hat ganz den Zuschnitt der damals gangbaren Oratorien – viele und lange Recitative, fast überall nur wechselnd mit ebenfalls langen Arien, die, wo nur immer möglich, auf Bravourarien angelegt sind; das

⁵¹ IL RITORNO | DI | TOBÍA, | ORATORIO. | LA POESIA | DEL | SGR. GIO. GASTONE | BOCCHERINI, | LUCCHESI, | LA MUSICA | DEL | SGR. GIUSEPPE HAYDN. | IN LIPSIA | NELLA STAMPERÍA DI BREITKOPF. | 1787. Städtische Bibliotheken Leipzig, Sammlung Carl-Ferdinand Becker, I. B. 26a.

⁵² IL RITORNO | DI | TOBÍA, | ORATORIO. | LA POESIA È | DEL | SGR. GIO. GASTONE | BOCCHERINI, | LUCCHESI, | LA MUSICA | DEL | SGR. GIUSEPPE HAYDN. | IN LIPSIA | NELLA STAMPERÍA DI BREITKOPF. | 1790. Städtische Bibliotheken Leipzig, Sammlung Carl-Ferdinand Becker, I. B. 26b.

⁵³ Die Aufführung von 1802 – nicht jedoch die von 1787 und 1790 – erwähnt Carl Augustin Grenser, Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig von Carl Augustin Grenser. Erster Flötist des großen Concert- u. Theater-Orchesters 1840. 1750–1838, hrsg. und transkribiert von Otto Werner Förster, Leipzig 2005, S. 81: „Zum Benefiz f. d. Armen am Palmsontage d. 11. Apri. [1802] Il ritorno di Tobia v. J. Haydn.“ Siehe auch Alfred Dörffel, Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig vom 25. November 1781 bis 25. November 1881 (Festschrift zur hundertjährigen Jubelfeier der Einweihung des Concertsaales im Gewandhause zu Leipzig), Leipzig 1884, S. 184. Das musikalische Material – vermutlich eine Bearbeitung durch Schicht – war bis zum 2. Weltkrieg in den Beständen der Leipziger Thomasschule vorhanden und ist seitdem verschollen.

⁵⁴ Allgemeine Musikalische Zeitung 4 (1801–1802), Nr. 31, 28. April 1802, Sp. 504f.

Ganze zu lang und viele einzelne Stücke durch zu vollständige Ausführung ebenfalls; keine durchgehaltenen Charaktere (etwa den, des alten Tobias ausgenommen) und überhaupt, obschon der Dichter versucht hat dramatisch zu seyn, keine, dem Geist nach, dramatische Musik, sondern mehr Kantatenmässige – Ausdruck der Gefühle des Künstlers, des Subjekts, bey einer gegebenen Handlung u. s. w.: aber, ausserdem, dass mehrere einzelne Sätze des Haydnschen Werks wirklich trefflich sind, ist es auch interessant zu sehen, wie sich der Geist dieses Künstlers in jener einengenden Form bewegt, ehe man es sich versieht, gross und frey darüber hinaus fliegt, und dann säuberlich sich wieder in sie zu fügen bemühet ist. [...] Sollte sich der Komponist dieses seines frühern Werk jetzt noch annehmen, Manches zusammenziehen, Einiges vielleicht ganz wegschneiden, (einem so geschwätzigen Dichter, wie Boccherini, kann gar vieles genommen werden, ohne dass ihm Wehe geschähe) und einige Arien umschreiben wollen, so würde auch dies ein seines Geistes, in dessen glücklicheren Periode würdiges Werk werden.

Zu einem nicht genau bekannten Zeitpunkt und „auf gnädigsten Befehl“ des Kurfürsten und Erzbischofs von Mainz, Friedrich Carl Joseph von Erthal, spielte man das Werk noch in Mainz⁵⁵. Das in der dortigen St. Rochus Hospitals-Buchdruckerei erschienene Libretto enthält zwar keine Zeitangabe, doch ist das Exemplar in der Badischen Landes-Bibliothek Karlsruhe mit einer zeitgenössischen handschriftlich vermerkten Jahreszahl 1792 versehen. Die erzbischöfliche Kapelle⁵⁶ wurde im Oktober dieses Jahres wegen der Besatzung Mainz’ durch die französischen Truppen aufgelassen, doch in der Fastenzeit 1792, in der das Oratorium vermutlich aufgeführt worden war, war sie unter der Leitung des Kapellmeisters Vincenzo Righini noch intakt. Über Haydns Beziehung zum Mainzer Hof ist man anhand eines Briefes vom 28. Juli 1787 an einen nicht eindeutig identifizierten Empfänger unterrichtet. Darin bietet Haydn dem Kurfürsten zwei seiner Symphonien an⁵⁷. Als Adressat dieses Briefes wird in der Literatur

⁵⁵ IL RITORNO | DI | TOBIA, | oder | Tobias Zurückkunft, | ein | Oratorium. | Aufgeführt | auf gnädigsten Befehl | des | Hochwürdigsten Fürsten und Herrn, | Herrn | Friderich Karl | Josephs, | des heil. Stuhls zu Mainz Erzbischofs, | des H. R. Reichs durch Germanien Erzkanzlers | und Kurfürsten, Bischofs zu Worms &c. &c. | In Musik gesetzt vom Herrn J. Haydn. | Mainz, | gedruckt in der St. Rochus Hospitals-Buchdruckerey. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, TB 449 RH.

⁵⁶ Zur Musikpflege am Mainzer Hof unter Friedrich Carl Joseph von Erthal siehe Kurt Schweickert, Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz 11), Mainz 1937, S. 53–93.

⁵⁷ Bartha, Nr. 93, S. 174.

der Konzertmeister Georg Anton Kreußler angenommen⁵⁸, möglicherweise handelt es sich jedoch um den nach Righinis Abgang nach Berlin 1793 eingesetzten Kapellmeister und Hofkomponisten des Erzbischofs, Abbé Johann Franz Xaver Sterkel, der laut einem Bericht von Joseph Martin Kraus bereits in den frühen 1780er Jahren mit Haydn in Kontakt war⁵⁹.

Sämtliche Libretti der Aufführungen außerhalb Wiens verzichteten auf die Wiedergabe von Bibelziten und es fehlen darin auch Boccherinis szenische Anweisungen. Letztere sind allerdings in den Leipziger Libretti von 1787 und 1790 stellenweise, inkonsequent und vor allem gegen Ende der beiden Textdrucke noch vorhanden. Das Berliner Libretto von 1777⁶⁰ enthält bis auf eine kurze Texterweiterung der Arie des Raffaele „Come se a voi parlassi“ (Nr. 10b)⁶¹ eine getreue Textfassung von 1775. Im römischen Libretto von 1783⁶² sind ebenso keinerlei Abweichungen von der ersten Wiener Fassung festzustellen. Anders verhält es sich mit dem Textdruck aus Lissabon, der an mehreren Stellen vom Wiener Libretto abweicht: Die Arie der Anna „Ah gran Dio“ (Nr. 5b) fehlt. Ferner sind im Schlusschor der Parte prima „Odi le nostre voci“ (Nr. 9) die Solostrophen der Anna („Non temeraria supplica“) und des Tobit („O tu che il sole illumini“) samt Chorrefrains ausgelassen. In der Parte seconda fehlt die Arie von Raffaele „Come se a voi parlassi“ (Nr. 10b) und auf die Arie des Tobit „Invan io chiedi amico“ (Nr. 14b) wurde verzichtet, wobei man die textliche Aussage offensichtlich in ein Rezitativ umgewandelt hatte. Die Textstelle ist im Textbuch nicht – wie bei den anderen Arien – hervorgehoben und es fehlt die gesamte zweite Strophe. Die beiden Chöre „Ah gran Dio!“ (Nr. 5c) und „Svanisce in un momento“ (Nr. 13c) sind in dieser Fassung selbstverständ-

⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 175.

⁵⁹ Vgl. Bertil H. van Boer, *The Musical Life of Joseph Martin Kraus. Letters of an Eighteenth-Century Swedish Composer*, Bloomington, Indianapolis 2014, Nr. 53, S. 169.

⁶⁰ IL | RITORNO | DI TOBIA. | ORATORIO | DEL | SIGR. BOCCARINI. | DA CANTARSI | NEL CONCERTO DE' DILETTANTI DI | MUSICA IN BERLINO. | Fu posto in Musica dal Sigr. Giuseppe Hayden, Maestro di | Capella del Principe Esterhasi. | Personaggi. [...] | BERLINO 1777. || Die | Wiederkunft | des Tobias. | Oratorium | von | Herrn Boccarini. | Aufgeführt | im Concert der Musikliebhaber | in Berlin. | Die Musik ist vom Hrn. Joseph Häydn, Kapellmeister | des Fürsten Esterházy. | Personen: [...] | BERLIN, 1777. Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 2 in: Mus. T 91.

⁶¹ Die Arie ist um zwei Verse erweitert worden: „Credete a quel ch'io svelo, Tremate al mio parlar.“

⁶² IL RITORNO | DI TOBIA | COMPONENTO SACRO | PER MUSICA | DA CANTARSI LA SERA DELLA TERZA DOMENICA DI QUARESIMA | IN ROMA MDCCLXXXIII. | Per Filippo Neri; presso S. Claudio de' Borgognoni | Con Licenza de' Superiori. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.17.4.824.2.

lich noch nicht vorhanden. Sie fehlen jedoch auch bei der vermeintlich im Jahr 1792 erfolgten Mainzer Aufführung, die noch auf der Fassung von 1775 basiert. Die beiden Leipziger Textdrucke von 1787 und 1790 enthalten bei der Arie „Ah gran Dio“ bloß die Anweisung „Quest’ultima Strofa vien replicata dal Coro“, während der Chor „Svanisce in un momento“ darin nicht vorhanden ist.

Bei all der Kritik an dem Werk ist es nicht verwunderlich, dass Haydns Versuche, „Il ritorno di Tobia“ im Druck veröffentlichen zu lassen, scheiterten. Abgesehen von der Drucklegung einzelner Nummern aus dem Oratorium gelang die Veröffentlichung des gesamten Werks in Partitur erst 1963 in der Haydn-Gesamtausgabe. Das bereits erwähnte Angebot an Gottfried Christoph Härtel im September des Jahres 1807, das Werk wenigstens im Klavierauszug zu veröffentlichen, missglückte ebenso wie Neukomms Bemühungen um die Drucklegung seiner Bearbeitung. Neukomm versuchte nur wenige Tage nach der Wiener Aufführung dem Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel das Werk schmackhaft zu machen⁶³:

Wollten Sie vielleicht Haydns Oratorium: il ritorno di Tobia (von mir auf seinen Befehl ganz umgearbeitet und neu instrumentirt) in Partitur stechen? machen Sie ihm Offerte, und ich stehe Ihnen dafür daß Sie es bekommen sollen – dieß ist das einzige unbekannte Haydn[sche] Werk. – Gestern und Vorgestern hat die Gesellschaft der Tonkünstler [der] Wittwen dieß Meisterwerk (jeden Tag einen Theil) mit einer vorhergehend[en] Fantasie für ganzes Orchester von mir aufgeführt.

Dass Kühnel an diesem „unbekannten“ Werk aber keinerlei Interesse zeigte, geht aus einem weiteren Brief Neukomms hervor: „Daß Haydns Tobia nicht ein Gegenstand Ihrer Spekulat[ion] ist, thut mir leid. So wie er seit der Umarbeitung ist, hat ihn gewiß niemand, denn ich selbst habe mein Manuskript davon Haydn gegeb[en]⁶⁴.“

Mehr Erfolg hatte die eigenständig veröffentlichte Ouvertüre, die bereits im Herbst des Jahres 1782 vom Wiener Verleger Artaria in die Sammlung „Sei Sinfonie a Grand Orchestra“ aufgenommen worden war und in Stimmen erschienen ist⁶⁵. In den Folgejahren wurde das Werk auch von anderen

⁶³ Sigismund Neukomm an Ambrosius Kühnel, 25. Dezember 1808, Wienbibliothek im Rathaus H.I.N. 3607, fol. 1v.

⁶⁴ Sigismund Neukomm an Ambrosius Kühnel, 14. Januar 1809, Wienbibliothek im Rathaus H.I.N. 3608, fol. 1r.

⁶⁵ Vgl. dazu Haydns Brief an Artaria vom 20. Oktober 1782, in: Bartha, Nr. 49, S. 120.

Verlagshäusern angeboten, darunter von William Forster in London⁶⁶, um 1806 von André, um 1807 von Simrock und um 1809 von Sieber⁶⁷. Auch die Kontrafakturen und Bearbeitungen einzelner Sätze lebten als geistliche Motetten fort, darunter vor allem der sogenannte Sturmchor aus der Fassung von 1784, der sich als ein kirchenmusikalisches Werk unter dem Titel „*Insanae et vanae curae*“ beziehungsweise „Des Staubes eitle Sorgen“ als äußerst erfolgreich erwies⁶⁸. Andererseits gab es Bearbeitungen einzelner Nummern aus dem Oratorium für Streichquartett, fürs häusliche Musizieren gedacht. Für ihre Subskription wurde in der Wiener Zeitung vom 2. Juni 1787 geworben⁶⁹. Jedenfalls kann behauptet werden, dass das Oratorium eine weite Verbreitung erfahren hat, letztendlich auch durch zahlreiche Partiturabschriften⁷⁰, welche von Interesse in weiten Kreisen der musikliebenden Öffentlichkeit zeugen.

Mehrere Gründe spielten eine Rolle, warum dem Oratorium „*Il ritorno di Tobia*“ kein bleibender Erfolg beschieden war: anspruchsvolle Solo-Partien, die Überlänge (um die drei Stunden Aufführungsdauer), das Fehlen von Ensemblesätzen und Chören, vor allem aber eine starre und weitläufige textliche Vorlage mit ihrem einförmigen Wechsel von Rezitativen und Arien in metastasianischer, Ende des 18. Jahrhunderts als völlig überkommen empfundenen Organisation des Textes, der es zudem an Spannung und dramatischen Einfällen fehlt. Die hohe Anzahl und lange Dauer der Secco-Rezitative spielte ebenfalls eine bedeutende Rolle. Weder Haydn noch Neukomm kürzten jedoch die Rezitative, als ob die textliche Aussage beiden zu bedeutend erschienen wäre, um in die Struktur der Vorlage einzugreifen.

Bernd Edelmann hat den Misserfolg des „*Il ritorno di Tobia*“ treffend mit dem Wandel des musikalischen Geschmacks in Wien beschrieben und gezeigt, dass das vollkommen in der langen Tradition des Wiener Oratoriums

⁶⁶ Forster führte das Werk in seinem *Catalogue of the works of Giuseppe Haydn*. Printed and sold by Wm. Forster at his music warehouse n° 348. next door to the Lyceum, Strand London von 1790, doch ist ein Exemplar des Druckes bisher offenbar nicht aufgetaucht. Möglicherweise handelte es sich dabei um ein Angebot der Artaria-Ausgabe.

⁶⁷ Siehe Hob. 1 (Hob.Ia:2), S. 277f.

⁶⁸ Siehe Hob. 2 (Hob.XXI:1), S. 27 sowie die Auflistung der Quellen zu den Bearbeitungen in Heine, *Il Ritorno di Tobia*, S. 103–111.

⁶⁹ Wiener Zeitung, 2. Juni 1787, Nr. 44. Eine Handschrift mit Streichquartetten in Stimmen hat sich in der sogenannten Grazer Kaisersammlung in der ÖNB erhalten (Mus. Hs.12527 Mus). Ob es sich dabei um ein Exemplar der in der Wiener Zeitung angekündigten handschriftlichen Ausgabe handelt, ist nicht zu entscheiden, zumal es mit der recht späten Jahresangabe 1798 datiert ist.

⁷⁰ Heine, *Il Ritorno di Tobia*, S. 95–103.

stehende Werk bereits wenige Jahre nach seiner Entstehung als hoffnungslos veraltet empfunden wurde. Mehrere Überarbeitungen und Modernisierungen versuchten das Werk dem sich wandelnden Zeitgeschmack anzupassen, doch sie fruchteten wenig. Trotz einiger Kürzungen und Neuinstrumentierungen war die Anlage des Oratoriums – um mit Griesinger zu sprechen – von Anfang an verfehlt. Der Rettungsversuch hätte nur mittels drastischer Eingriffe in die Struktur des Librettos gelingen können. Geradezu ironisch ist es aber, dass gerade Joseph Haydn es war, der durch die Entwicklung des neuen Oratorien-Typus mit seiner „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ sein eigenes Werk letztendlich verblassen ließ.