

Christian Moritz-Bauer

„Meine Composition ist gros geschrieben“ - Haydns
„Schöpfung“ im Spiegel authentischer Quellen und ihrer
Lesarten: Antworten aus der Praxis

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. 387 – 416.

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.*

„Meine Composition ist gros geschrieben“ – Haydns „Schöpfung“ im Spiegel authentischer Quellen und ihrer Lesarten: Antworten aus der Praxis

Wie schreiben das Jahr 1800, Joseph Haydn sein Diener und persönlicher Notenkopist Johann Elßler, sowie Gottfried Freiherr van Swieten, Präfekt der kaiserlichen Hofbibliothek liegen in den letzten Vorbereitungen zur Drucklegung des Oratoriums „Die Schöpfung“.

Zu den Gästen, die regelmäßig das erst 1797 bezogene Haus des Komponisten in der Wiener Vorstadt ‚Obere Windmühl‘ aufsuchen, gehört seit etwa einem dreiviertel Jahr auch der in Stuttgart geborene, in Tübingen und Leipzig studierte Georg August Griesinger, neuerdings Hofmeister im Haus des sächsischen Gesandten Graf Johann Hilmar Adolph von Schönfeld in Wien. Ihn hatte der Verleger Gottfried Härtel zuvor mit der Aufgabe betraut, den Weg in Richtung eines Vertragsschlusses über die Herausgabe sämtlicher Haydnscher Werke für oder mit Begleitung des Klaviers zu ebnen, die schließlich bei Breitkopf & Härtel in einer Reihe von zwölf Bänden zwischen 1799 und 1806 erscheinen sollte.

Wenngleich das Leipziger Verlagshaus, trotz seines wohl mehrfach bekundeten Interesses auch eine Partitur der „Schöpfung“ auflegen zu dürfen, zunächst das Nachsehen hatte¹, wurde es über dessen Publikationsprozess doch regelmäßig von Griesinger informiert, so etwa in einem Brief vom 2. Februar 1800:

Die Schöpfung wird innerhalb 14 Tagen erscheinen; Haydn will auf einem besonderen Blatt einige gedruckte Notizen, die Ausführung betreffend, in alle grosse Städte schicken. „Meine Composition ist gros geschrieben, sagte er, sie wird daher auch nur bey einem zahlreichen und wohlgeübten Orchester ihr Glück und den gehörigen Effekt machen.“ Ich will sorgen, dass Sie gleich eine Anzahl Exemplare bekommen. An einem Clavierauszug, zu welchem Sie ohne Zweifel die erste Veranlassung gaben, wird endlich auch unter Haydns Aufsicht gearbeitet².

¹ Während Breitkopf & Härtel noch im gleichen Jahr das Libretto und einen von August Eberhard Müller verfassten Klavierauszug publizierten, sollte der Leipziger Erstdruck der Partitur erst 1803 und unter Verwendung von Haydns eigenen Stichplatten erscheinen.

² Zit. nach Otto Biba (Hrsg.), „Eben komme ich von Haydn ...“. Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel, Zürich 1987, S. 39f.

Der mit einem Höchstmaß an Einsatz erzielte Erfolg – darunter zahlreiche von Haydn persönlich verfasste Briefe – sollte der Originalausgabe der „Schöpfung“, allein was die Zahl der erworbenen Pränumeranten betrifft, ein Verzeichnis von 409 Personen mit 507 vorbestellten Exemplaren einbringen. Und doch war sich ihr Urheber offensichtlich unsicher, ob – sobald seine Arbeit „in ihrem ganzen Umfange dem Publikum vorgelegt, und so der Kenner sie zu übersehen und zu beurtheilen in Stand gesetzt [wurde]“³ – der, nunmehr vollendete, gedruckte Notentext allein dem genüge täte, was er sich von der Wirkung seiner Komposition auf ihm fremdes, auswärtiges Publikum vorgestellt hatte. Aus dem Plan eines Blattes mit gedruckten aufführungspraktischen Notizen scheint jedenfalls schlussendlich nichts geworden zu sein.

Um die – durch welche Umstände auch immer – verhinderte Existenz des Letzteren ein wenig zu kompensieren, geht dieser Beitrag der Frage nach, inwiefern sich andere frühe Quellen zur „Schöpfung“ – etwa das Aufführungsmaterial der ersten, noch unter dem Dirigat des Komponisten stattgefundenen Darbietungen, die ikonologische Deutung der bildlichen Darstellung von „Haydn's Jubelfeyer“ am 27. März 1808 im Festsaal der Alten Universität zu Wien oder die Vorschläge eines Antonio Salieri zur Tempogestaltung einzelner Nummern – auf besetzungstechnische wie interpretatorische Entscheidungen vonseiten der musikalischen Praxis auswirken und zu besonderen akustischen Ergebnissen führen sollten, die sie aus dem Gros der heute verfügbaren (Bild-)Tonträger herausragen lassen.

SIE WIRD [...] NUR BEY EINEM ZAHLREICHEN UND WOHLGEÜBTEN ORCHESTER IHR GLÜK UND DEN GEHÖRIGEN EFFEKT MACHEN – „Die Schöpfung“ im Spiegel der ersten Aufführungen, ein Quellenbefund

Der 1982 gefeierte 250. Geburtstag Joseph Haydns spielte in der Rezeptionsgeschichte seines umfangreichen kompositorischen Schaffens eine große Rolle. Besonders im Bereich des Konzertwesens aber auch am Tonträgermarkt sprossen sie wie die Pilze aus dem von der Wissenschaft mittels neuer, historisch-kritischer Werkausgaben wohlgenährtem Boden: ambitionierte, großangelegte Projekte, bei denen in immer häufigerer Folge auch die noch junge „Alte-Musik-Szene“ von sich hören ließ. Zu den Merkmalen dieser neuen Bewegung zählte nicht zuletzt auch eine profunde Beschäftigung mit den Umständen der Entstehung und seinerzeitigen Aufführungs-

³ INTELLIGENZ – BLATT zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. XV (Juni 1799), Sp. 73.

praxis der in Angriff genommen Werke, was sich – vice versa – wieder auf die Forschung und die Produktion am Musikalienmarkt auswirken sollte. So begann auch im Fall der „Schöpfung“ eine Zeit der ‚Rückbesinnung‘, die unter anderem mit der Neubewertung bzw. Beschäftigung des hier in Tabelle 1 aufgelisteten Quellenmaterials einherging:

Tabelle 1: Autographe und autornahe Texte

1796	deutsches Libretto von Gottfried van Swieten (Autograph in H-Bn) ⁴
	autographe Skizzen (in US-NY, A-Wn, GB-Lbl) ⁵
	Partiturautograph (verschollen)
1798	autographe Stimme für Kontrafagott (in A-Wn)
	autographes Particell für Posaune I, II (unvollständig, in F-Pn)
	abschriftliches Stimmenmaterial (um Dez. 1799 in den Besitz der Wiener Tonkünstler-Societät gelangt, heute in A-Wst), darin u. a. enthalten: 2. und 3. Bläasersatz (Harmonie); Pauken-Dublette; Stimmen für Posaune III, Soprano, Alto, Tenore, Basso solo und Singstimmen ripieno; Primstimmen zumeist geschrieben von Johann Elßler, mit autographen Revisionen Joseph Haydns
	abschriftliche, auf 12 Systeme beschränkte „Chordirektionspartitur“ ⁶ (enthält keine Clarin-, Posaunen-, Pauken- und Kontrafagottstimmen, aus dem Besitz der Tonkünstler-Societät, in A-Wst)
	abschriftliche Partitur mit 16 Systemen aus Haydns Nachlass („Dirigierpartitur“ ⁷ von Johann Elßler), auf 16 Systemen notiert, mit deutschem und englischem Text, revidiert von Haydn und van Swieten, heute in D-B)

⁴ Zu dieser und allen weiteren Angaben, das historische Quellenmaterial betreffend, vgl. den Abschnitt „Quellenbeschreibung“ in: Annette Oppermann (Hrsg.), Joseph Haydn: Die Schöpfung. Oratorium 1798, 2. Teilband, München 2008 (JHW XXVIII/3ii), S. 440–452.

⁵ Vgl. Annette Oppermann (Hrsg.), Joseph Haydn: Die Schöpfung. Oratorium 1798, 3. Teilband Skizzen, München 2010 (JHW XXVIII/3iii), S. 14f.

⁶ Ihrer Rastrierung und Beschränkung auf einen (vollständigen) Streicher- und Singstimmen-, sowie einen unvollständigen Holzbläasersatz wegen erkennt Oppermann hierin die zum Generalbass-Spiel, sowie zur Chordirektion verwendete Partitur, wie sie von den ersten Aufführungen der Schöpfung bis in die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts Verwendung fand.

⁷ Die von Oppermann beschriebenen „aufführungspraktischen Rötzel-Einträge“ sowie „zahlreiche Nachträge von Vortragsangaben und Verzierungen“ (Oppermann, Die Schöpfung, 2. Teilbd., S. 445), könnten überdies auf einen späteren Gebrauch bei kleiner besetzte Aufführungen mit einfach besetztem (Fremd-)Dirigat hindeuten.

1799	abschriftliche Partitur (von Johann Elßler), Stichvorlage (zum Erstdruck) mit dt. und engl. Text, revidiert von Haydn und van Swieten
1800	Erstdruck, von Haydn im Selbstverlag veröffentlicht
ca. 1804	abschriftliches Stimmenmaterial (in H-Bn (verschiedene unbekannte Kopisten) und A-Wgm (von Johann Elßler))

Soweit eine Übersicht der autographen bzw. autornahen, den Noten- wie Gesangstext formierenden Quellen zur „Schöpfung“. Sie findet in den hier folgenden Auszügen aus Zeitungsberichten, Briefen und Erinnerungen von Zeitzeug*innen Ergänzung, die sich – in untereinander verbindender Weise – der Frage der Ensemblegröße einzelner Aufführungen widmen, bei denen Haydn entweder in leitender Weise beteiligt oder zumindest persönlich anwesend war:

Zur Aufführung am 19. März 1799 im Burgtheater:

„Das Orchester wird aus 180 Personen bestehen.“ (AmZ, 20. Februar 1799; Bericht vom 13.02.).

Ich höre von H. Baron S[wieten], daß Sie ein duett von der Schöpfung erhalten haben. Izt giebt man sie bey Schwarzenberg: den 19ten im Theater mit 181. Instrumenten. (Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel, 2. März 1799)⁸.

Das Säng- und Orchesterchor bestand aus mehr als 180 Personen. (AmZ, 10. April 1799; Bericht vom 24.03.).

Als wir eintraten, sahen wir, daß das eigentliche Theater in einer amphitheatralischen Form gebaut war. Unten am Fortepiano saß der Kapellmeister Weigl, von den Solosängern, dem Chor, einem Violoncello und einem Kontrabaß umgeben. Eine Stufe höher stand Haydn selbst mit dem Anführerstab. Noch eine Stufe höher standen auf der einen Seite: die Primo Violinen, von Paul Wranitzky angeführt, und auf der anderen: die 2do Violinen, von dessen Bruder Anton angeführt. Im Zentrum: Bratschen und Bässe. An den Flügeln ebenso Bässe; auf den höheren Stufen die Bläser, und zuletzt in der Hohe: Trompeten, Pauken und Posaunen. So war die Aufstellung des Orchesters, die, den Chor eingerechnet, zirka 400 Personen umfaßte. (aus: Johan Fredrik Berwald: Notizen aus meinem Leben, handschriftliche Autobiographie aus den 1850er Jahren)⁹.

⁸ Zit. nach Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (Hrsg.), Mozart. Briefe und Aufzeichnungen, Bd. IV: 1787–1857. Kassel u. a. 1962, S. 232.

⁹ Zit. nach C.-G. Stellan Mörner: „Haydniana aus Schweden um 1800“, in: HST II/1 (März 1969), S. 1–33, hier S. 5f.

Zu den Aufführungen am 22. und 23. Dezember 1799 im Burgtheater:

[...] morgen wird die Schöpfung zum Besten der Wittwen und Waisen Casse von 400 Musikern aufgeführt werden. (Georg August Griesinger an Gottfried Christoph Härtel, 21. Dezember 1799)¹⁰.

Zu den Aufführungen am 6. und 7. April 1800 im Burgtheater:

[...] die gewöhnliche grosse Akademie abgehalten, bey welcher das bekannte Meisterstück, die Schöpfung von Hrn. Joseph Haydn [...] von mehr als 200 Tonkünstlern aufgeführt wurde. (Wiener Zeitung, 19. April 1800).

Zur Aufführung am 27. März 1808 in der Aula der Alten Universität („Haydn's Jubelfeyer“):

Salieri übernahm die Leitung des Ganzen, Kreuzer dirigierte am Klavier, Clement das auf 60 Personen verstärkte Orchester, nebst 32 Choristen [...]¹¹.

Worin liegt nun die besondere Aussagekraft dieser Zitate? Da wäre zum einen die relative Konstanz der übermittelten Besetzungstärken in Chor und Orchester – gewisse Unklarheiten im Bereich der Begriffsdefinition und Fehler in der (nachträglichen) Deutung öffentlicher Konzertanzeigen freilich mit inbegriffen¹². Die von den Zeitzeug*innen angeführten Zahlen dürften jedenfalls von einer Größenordnung gewesen sein, die der

¹⁰ Zit. nach: Biba, „Eben komme ich von Haydn ...“, S. 38.

¹¹ Auszug aus: L[eo] v. S[eckendorf], Kunstnachrichten aus Wien. Musik., in: Leo von Seckendorf und Joseph Ludwig Stoll (Hrsg.), Prometheus. Eine Zeitschrift. Drittes Heft, Wien 1808, Anzeiger, S. 15–19, hier S. 16; Vgl. auch: Otto Biba, Beethoven und die ‚Liebhaber Concerte‘ in Wien im Winter 1807/08, in: Rudolf Klein (Hrsg.): Beethoven-Kolloquium 1977: Dokumentation und Aufführungspraxis, Kassel u. a., 1978, S. 82–93, mit seiner namentlichen Auflistung der Mitwirkenden der sog. „Adeligen Liebhaber Concerte“, deren Stammbesetzung von 55 Orchestermusikern, die hier (zur Komplettierung des Bläasersatzes um die noch benötigten 3 Posaunen, Kontrafagott und 3. Flöte) eine Verstärkung um fünf weitere Musiker erfahren sollte.

¹² Das Orchester von 180 Personen aus der Wien-Korrespondenz der AmZ wie auch die „181 Instrumente“ aus Constanze Mozarts Brief an Breitkopf & Härtel dürften – im Sinne der menschlichen Stimme als natürlichstes aller Instrumente – das knapp 70 Personen umfassende Chor- und Solistenensemble inbegriffen haben, während dem älteren Halbvetter des Franz Berwald bei seinen „zirka 400 Personen“ scheinbar ein klassischer Ermittlungsfehler unterlaufen sein dürfte. Wenn der spätere Haydn-Biograph Georg August Griesinger anlässlich der Wiedergaben vom 22. und 23. Dezember 1799 gegenüber Gottfried Härtel gleichfalls von „400 Musikern“ berichtet, so können wir wohl davon ausgehen, dass der aus Stuttgart stammende Diplomat und Anwaltssohn mit seiner Aussage auf eine die Gesamtheit beider Abende zusammenfassende Anzahl an Mitwirkenden abzielte.

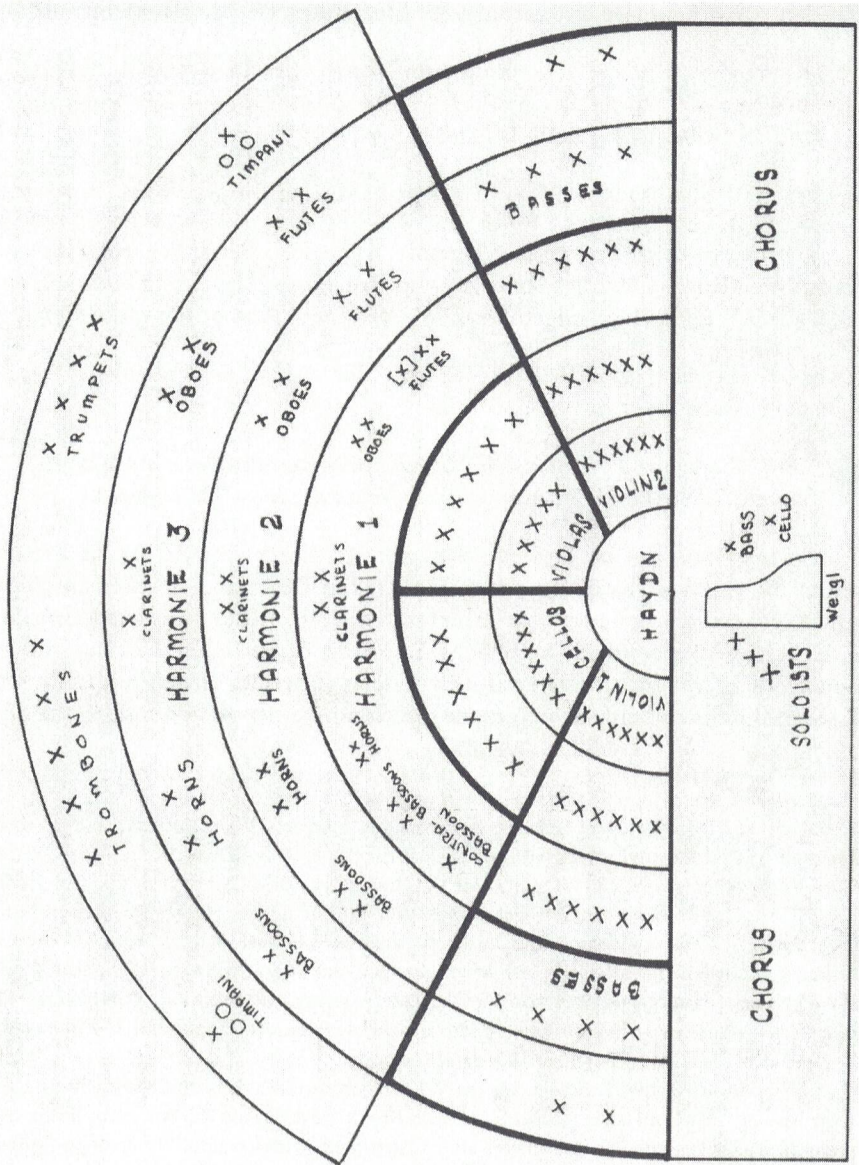




Abbildung 2: Christopher Hogwood mit Chor und Orchester der Academy of Ancient Music während der Aufnahmen zu Joseph Haydn: *The Creation*, Walthamstow Hall, Februar 1990, © Mary Roberts.

Komponist – auch im Falle einer auswärtigen, nicht zu Wien veranstalteten Aufführung – vermutlich sehr begrüßt hätte. (Gleichwohl sollte auch betont werden, dass die zu Wien aufgestellten Klangkörper natürlich niemals jene Dimensionen erreichten, wie Haydn sie 1791 in der Londoner Westminster Abbey im Rahmen einer Gedächtnisfeier für Georg Friedrich Händel mit sage und schreibe 885 Mitwirkenden erleben konnte.)

Über den Aspekt des Ensemblegröße hinaus, wissen die in den 1850er Jahren zu Papier gebrachten Zeilen des Johan Fredrik Berwald, die sich aus den Erinnerungen eines einst 11-jährigen Burschen speisen, von einer weiteren aufführungspraktischen Besonderheit zu berichten. Der „amphitheatralisch“ angeordnete Bühnenaufbau, von dem dort die Sprache ist, sollte der in der einschlägigen Literatur gleich zwei, doch merklich voneinander abweichende Rekonstruktionsversuche – den hierauf verteilten Chor-, Solisten- und Orchesterapparat betreffend – hervorrufen. Der ältere der beiden, der „Schöpfungs“-Monographie von A. Peter Brown entstammend¹³, wurde von Christopher Hogwood und seinem Academy of Ancient Music Orchestra and Chorus für deren Aufnahme der englischsprachigen Fassung im Jahr 1990 bis ins Detail übernommen – nur dass der Blickwinkel der Brownschen Skizze (Abb. 1) im Vergleich zur Fotografie Mary Roberts (Abb. 2) natürlich der genau gegenüberliegende ist.

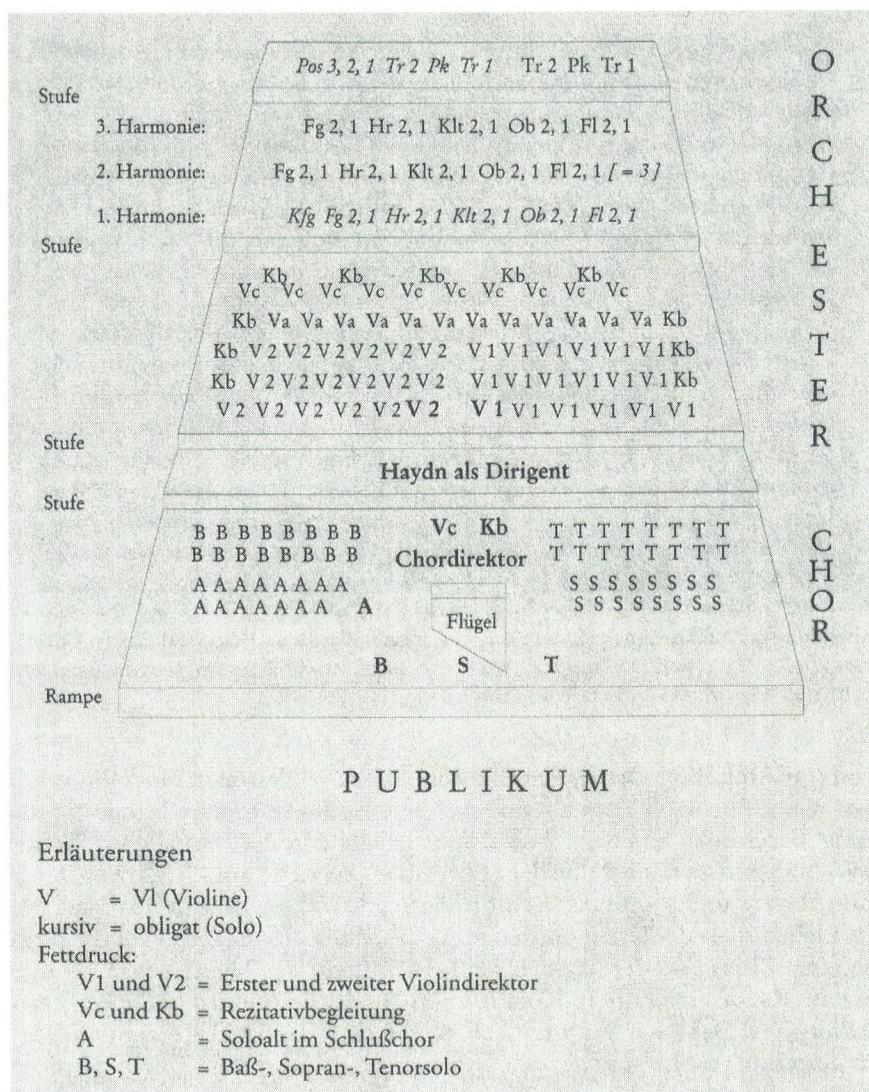
Aus der umfassenden „Werkeinführung“ von Georg Feder rührt indes jene Skizze (Abb. 3) her, in der sich die Aufstellung trapezförmig nach hinten verjüngt¹⁴. (Im Vergleich der beiden Rekonstruktionsversuche sei hier die Feststellung erlaubt, dass Letzterer den architektonischen Gegebenheiten eines von Kulissen flankierten Bühnenraumes, wie ihn derjenige des einst am Michaelerplatz befindlichen „k. k. Hoftheaters nächst der Burg“ besaß¹⁵, deutlich mehr entgegen zu kommen scheint, als jener von Brown, der sich womöglich zu sehr an den Erinnerungen des jugendlichen Konzertbesuchers aus dem fernen Schweden orientierte.)

Aber auch manch eine der kleiner besetzten ersten Aufführungen von Haydns „Schöpfung“ scheint seine Nachahmer gefunden zu haben. Eine von diesen fand etwa in der Zeit um September/Okttober 1804 in Eisenstadt statt

¹³ A. Peter Brown, *Performing Haydn's The Creation. Reconstructing the Earliest Renditions*, Bloomington, IL 1986, S. 30.

¹⁴ Georg Feder, *Joseph Haydn. Die Schöpfung*, (Bärenreiter Werkeinführungen) Kassel u. a. 1999, S. 112.

¹⁵ Vgl. die Abbildung des handgezeichneten „Grundriß (Parterre)“ von Joseph Hillebrandt aus dem Jahr 1779, in: Otto G. Schindler, *Der Zuschauerraum des Burgtheaters im 18. Jahrhundert. Eine baugeschichtliche Skizze*, in: *Maske und Kothurn* 22 (1976), Heft 1-2, S. 20–53, hier S. 46 oben.



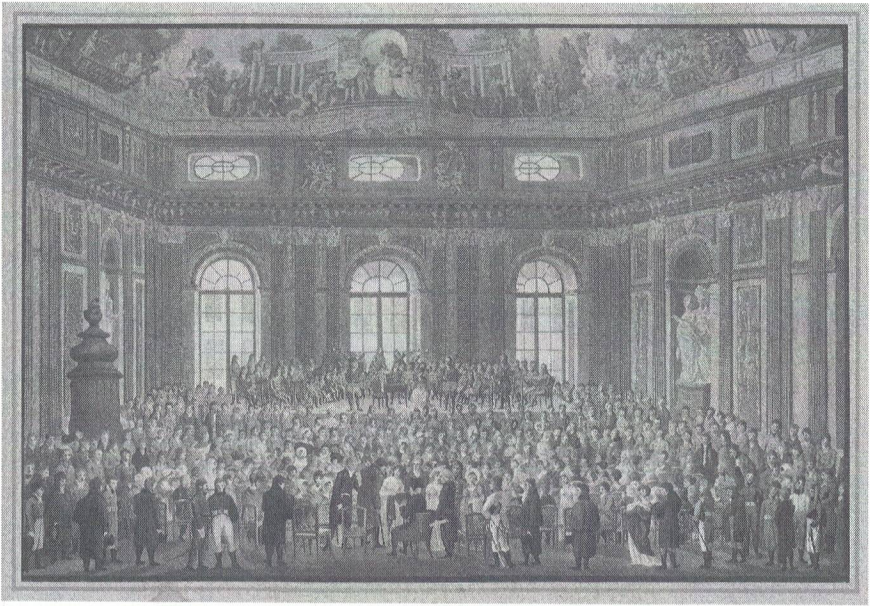


Abbildung 4: Aufführung der Schöpfung von Joseph Haydn im Festsaal der alten Universität am 27. März 1808. Lichtdruck (1909) von einer verschollenen Gouachemalerei von Balthasar Wigand, © Haydn Stiftung Eisenstadt, IHS-0089-BD.

und stand mit ihrer Orchestergröße von nur ca. 40 Personen Modell für das, was wir aus heutiger Sicht als eine Art ‚historisch informierte Mindestbesetzung‘ bezeichnen könnten. Eine weitere gelangte in der einmalig im Winter 1807/08 veranstalteten Reihe der „Liebhaber Concerte“ am 27. März 1808 zur Aufführung und sorgte dadurch für Aufmerksamkeit, dass sie am Tage des 76. Geburtstags des Komponisten in Anwesenheit des selbigen über die Bühne ging. (Dass dies der letzte, öffentliche Auftritt des Meisters war, sei hier nur am Rande erwähnt). In Kombination mit der berühmten bildlichen Darstellung von Balthasar Wigand (Abb. 4), die einst den Deckel einer (von Maria Karolina von Lobkowitz, geb. Schwarzenberg bestellten) Briefpapierdose zierte, sollte sie sich (aus dem Blickwinkel der Aufführungspraxis) zu einem schon mehrfach zum Vorbild genommenen Ereignis von (musik-)historischer Tragweite entwickeln – und das obwohl (oder gerade weil) bei dieser Szene noch gar nicht die Aufführung der „Schöpfung“ als solche, sondern nur der vorausgehende Empfang des Ehrengasts mit huldigender Trompeten- und Pauken-Fanfare dargestellt wird¹⁶.

¹⁶ Theodore Albrecht erkennt – neben einer Anzahl von Sängerknaben, die ihre Plätze vor einer Reihe von auf ihren Einsatz wartenden Instrumentalisten eingenommen haben

Wie aber steht es um das wirkliche Erbe dieser, zu den „frühesten Wiedergaben“ von Haydns „Schöpfung“ zählenden Aufführungen? War ihre Wirkung tatsächlich so nachhaltig, wie es uns der Titel jener „vielbeachteten Studie“ suggerieren möchte, die Mitte der 1980er Jahre im Verlag der Indiana University erschien?¹⁷ Lässt sie sich in Zahlen bemessen, aufgrund einer (softwaregestützten) Analyse von zuvor konservierten musikalischen Darbietungen bewerten? Zur besseren Veranschaulichung der grundlegenden Fakten, soll eine in tabellarischer Form gehaltene Übersicht jener „earliest renditions“ dienen, die der 2003 verstorbenen Haydnforscher A. Peter Brown in seiner bereits erwähnten, einschlägigen Studie öffentlich machte¹⁸. In einer vom Autor dieses Beitrags verbesserten und durch eine Auswahl an Aufnahmen mit vergleichbaren Besetzungsstärken ergänzten Fassung findet sich selbige im Anhang wieder (Tabelle A).

Warum hier, wie in der gleichfalls hintangestellten Auswahl-Diskographie der Jahre 1982–2019 (Tabelle B) allein solche Tondokumente Erwähnung finden, die sich dem Spiel auf sogenannten Alten Instrumenten verschrieben haben, geht nicht von ungefähr mit der Bemerkung von Andreas Friesenhagen konform, dass „[s]eit längerer Zeit keine bedeutende *Schöpfung* mehr erschienen [sei], die nicht den Regeln historisch informierten Musizierens Rechnung [trage]“ ja der „Originalklang [...] – und das zu Recht – [...] Haydns Oratorium für sich vereinnahmt habe“, zumal dessen „filigraner Chor- und Orchestersatz, seine effektvolle Instrumentation, die sprachgezeugte Motivik [...] hier am besten aufgehoben [seien].“¹⁹ Mehr noch: Die Frage, ob und wie weit sich die mit der frühen Rezeptionsgeschichte der „Schöpfung“ in Verbindung stehenden Quellen auf die musikalische Praxis unseres von digitaler Aufzeichnung und Wiedergabe analoger Tonquellen geprägtem Zeitalter auszuwirken vermögen, scheint an einen klaren Grundsatz gebunden zu sein: Nur unter

– noch ein um die Bühne versammeltes, ca. 30-köpfiges Erwachsenen-Ensemble, was zusammen genommen in etwa der Stärke des damaligen Chors am Theater an der Wien entsprochen hätte, aus dessen Orchester sich die Mehrheit der am Konzert beteiligten Berufsmusiker rekrutierte. Vgl. Theodore Albrecht, *The Musicians in Balthasar Wigand's Description of the Performance of Haydn's Die Schöpfung*, Vienna, 27 March 1808, in: *Music in Art* 29, Heft 1–2 (2004), S. 123–133, hier S. 127.

¹⁷ So Oppermann über A. Peter Brown, *Performing Haydn's The Creation*, zit. nach Oppermann, *Die Schöpfung*, 1. Teilbd., München 2008 (JHW XXVIII/3i), S. XII.

¹⁸ Vgl. Table I „Viennese Performances of The Creation to Early 1810“, in: A. Peter Brown, *Performing Haydn's The Creation*, S. 2–7.

¹⁹ Andreas Friesenhagen, Ein wahrer Geniestreich (Klassik-Kanon Folge 8: „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn), in: *Fono Forum* 07/08, S. 46–49, hier S. 48f.

Recitativo
Andante [♩ = 76 Salieri / 100 Neukomm]

[Solo]

Flauto I, II *pp* *cresc.* *p*

Oboe I, II *p* *Solo*

Fagotto I, II *p*

Contrafagotto

Corno I, II in D

Clarino I, II in D

Trombone basso

Timpani

Violino I *pp* *cresc.*

Violino II *pp* *cresc.*

Viola *pp* *cresc.*

Uriel

Bassi *Violoncello* *Bassi* *pp* *p*

Abbildung 5: Recitativo „In vollem Glanze steigt nun die Sonne strahlend auf“ (Uriel), Orchestervorspiel, ediert nach Joseph Haydns „Dirigierpartitur“ (D-B), T. 1–14, © Christian Moritz-Bauer.

[*Tutti*]

[illegible]

11

Fl.

Ob.

Fg.

Cfg.

Cor I, II

Cln I, II

Trbne.

Timp.

VI. I

VI. II

Va.

Uriel

B.

In vol-lem Glan-ze

gewissen interpretatorischen Voraussetzungen, wie sie sich etwa beim Versuch einer Annäherung in puncto Ensemblegröße, Klanggestaltung und Spieltempo an die Gegebenheiten der Jahre um 1800 ergeben, lassen sich konkrete Vergleiche zwischen dem Damals und dem Heute ziehen.

Von den verschiedenen Möglichkeiten, welche die Partitur des Haydn'schen Oratoriums an geeigneten Untersuchungsobjekten zu bieten hat, fiel hier die Wahl auf das Vorspiel zu „In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf“, ein *Accompagnato* des Uriel vom Ende des ersten Teils (Abb. 5). Warum sich dessen über gut 14 Takte erstreckende, ausgesprochen pittoresk gestaltete Einleitung in besonderer, ja geradezu paradigmatischer Weise für eine auf kommerziell erhältlichem Datenmaterial basierende Interpretationsanalyse empfiehlt, liegt in erster Linie darin begründet, dass es sich hierbei um ein gut überschaubares und zudem noch rein instrumental besetztes Musikbeispiel handelt. Auch besteht nicht die Gefahr, dass einzelne oder gar mehrere Vokalstimmen sich in egalisierender Weise auf die klangfarbliche Entfaltung des Orchesterapparats auswirken²⁰. Und nicht zuletzt haben wir es hier – nach der anfänglichen, der „Vorstellung des Chaos“ folgenden Erschaffung des Lichts – mit einem der erhabensten Momente der „Schöpfung“ zu tun²¹. In gewissem Maße gilt dies sogar unabhängig davon, ob die jeweiligen Produktionsbedingungen es erlaubten, das Orchestertutti im zehnten Takt, welches das Eintreffen des vollen Sonnenlichts zum Ausdruck bringen soll, mit (wahlweise) bis zu zweifach verstärkter Bläserharmonie erschallen zu lassen. Die Möglichkeit einer solchen „Inszenierung“ geht jedenfalls auf das erhalten gebliebene abschriftliche Aufführungsmaterial aus der Zeit der ersten Wiener Aufführungen zurück, dessen Gehalt sich in einigen, bei weitem aber nicht allen nachfolgenden Neuausgaben niedergeschlagen hat²².

Darüber hinaus haben wir das Glück, gerade zu dieser, der Nr. 13 unseres Werkes (bzw. der Nr. 6b in der von Annette Oppermann vorgelegten Ausgabe des Kölner Joseph Haydn-Instituts) gleich zwei authentische Tempoangaben aus dem Umfeld des Komponisten, nämlich je eine von

²⁰ Zur einschlägigen Problematik vgl. Rainer J. Schwob, Nikolaus Harnoncourt und die Wiener Symphoniker, in: Wolfgang Gratzer (Hrsg.), Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker, Freiburg i. Br. u.a. 2009, S. 81–105, hier S. 95.

²¹ Zur Definition des ‚Erhabenen‘ im späten 18. Jahrhundert, vgl. den Artikel „Erhaben“ in: Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste [etc.], Zweyter Theil. Neue vermehrte zweyte Auflage, Leipzig 1792, S. 97–114.

²² Hierzu gehört etwa die praktische Ausgabe der Oxford University Press von 1995, für die sich der bereits genannte A. Peter Brown verantwortlich zeichnete. Weitere Details bei Oppermann, Die Schöpfung, 2. Teilbd., S. 451f.

Antonio Salieri bzw. Sigismund Neukomm zu kennen und dadurch vergleichend mit heranziehen zu können.

Eine Nachricht aus Wien, datiert auf den 16. November 1813, die in der Ausgabe der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom 1. Dezember selbigen Jahres erschienen war, informiert uns wie folgt:

[...] Herr Hofcapellmeister *Salieri* hat, aus inniger Verehrung der verewigten Tonkünstler, Gluck, Händel, Haydn und Mozart, sich verpflichtet, die Partituren der von ihnen hinterlassenen Meisterwerke auf die angegebene Art nach *Mälzels Chronometer* zu bezeichnen, damit auch diese immerfort in dem Geiste ihrer Componisten, mit dem Herr *Salieri*, inniger als jeder Andere, vertraut ist, ausgeführt werden können. Er hat dieses Unternehmen, womit er sich den Dank der Tonkünstler aller künftigen Zeiten, so wie der gegenwärtigen erwirbt, bereits mit Haydns Schöpfung*) und Jahreszeiten, und Glucks Iphigenie in Tauris [...] begonnen, welchen er den Maasstab des *Mälzelschen Chronometers* angelegt, und bey welcher Gelegenheit es sich klar erwiesen hat, dass die Beobachtung der den Musikstücken vorgesetzten Tempo-Anzeigen mittels der dazu bestimmten Worte: Andante, Allegro, etc. in der Ausführung dieser Werke eine gänzliche Verunstaltung derselben herbeiführen müsse.

Unsere Leser mögen selbst aus einigen Vergleichen dieses sonderbare Resultat ziehen. Nach Herrn *Salieri's* richtiger, auf Haydns eigener Autorität beruhender Angabe, kommen in der Schöpfung bey der Arie: *Nun schwanden vor dem heiligen Strable*, 120 Viertelnoten auf eine Minute, und bey dem Recitativ: *Im vollen Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf*, kommen nicht mehr als 76 Viertelnoten auf eine Minute. Welch ein Abstand! Wie langsam ist das Tempo im Recitativ und wie schnell in der Arie! Und doch ist bey beyden *Andante alla breve* die Vorzeichnung. Eben so misslich fällt das Resultat aus, bey Vergleichung der Chöre: *Mit Staunen sieht das Wunderwerk der Himmelsbürger frohe Schaar*, und: *Des Herrn Ruhm, er bleibt in Ewigkeit*; in beyden ist bey ganzem Takt *Allegro* vorgezeichnet, und doch fallen bey dem ersten Chor 58, und bey dem letzteren 120 Viertelnoten auf eine Minute: also ist das Tempo in diesem doppelt so geschwind, als in jenem, zu nehmen. Diese zwey Beyspiele werden hinreichend seyn, Jedermann zu überzeugen, dass es das höchste Bedürfnis in der Musik ist, in der Bezeichnung der Tempi eine gänzliche Reform vorzunehmen, und dazu sich des *Mälzelschen Chronometers* zu bedienen. [...]

*) Anm. Ich erlaube mir hierbey nur die einzige Bemerkung, dass Hr. Kapellm. Salieri bey seinen öffentlichen Aufführungen der Schöpfung die Tempi mehrerer Sätze beträchtlich geschwinder genommen hat, als

Haydn selbst that – wie mir das jeder Kenner bezeugen wird, der, wie ich, den Aufführungen jenes Werkes durch den einen und den andern Meister beygewohnt hat. d. Einsender.

Wenn wir den hier angezeigten Tempobezeichnungen Antonio Salieris diejenigen des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm gegenüber stellen (Tabelle 2), so wird man nur allzu leicht verstehen, warum die (vermeintlich) extremeren Vorgaben des k. k. Hofkapellmeisters – einst Chordirigent mehrerer unter der Leitung des Komponisten stattgefundenen Aufführungen – des Öfteren schon als irrig beschrieben wurden²³. Die differierenden Angaben Neukomms – der als Dank für seine während des Wiener Kongresses im Januar 1815 erklungene Trauermusik auf Ludwig XVI. zum Ritter der französischen Ehrenlegion ernannt wurde und im Mai gleichen Jahres eine französisch- und deutschsprachige „Anleitung sich des musikalischen Chronometers zu bedienen“ veröffentlichte²⁴ – entstammen seinem 1832 in London erstmals erschienenen, zweiten Klavierauszug zu Haydns „Schöpfung“²⁵, in dessen Vorwort er schreibt:

Having so often heard this work performed under the direction of its author, and having also, on many occasions, conducted it myself in his presence, I am enabled, I hope, to render a real service to the musical world by fixing (by the metronome) the movement of all the pieces; several of which have hitherto been frequently performed in a time never intended by the composer.

²³ Hervorzuheben wäre hier an erster Stelle: Nicholas Temperley, „Haydn’s tempos in The Creation“, in: *Early Music*, May 1991, S. 235–245. Seine nicht näher begründete, pauschale Ablehnung der Metronomzahlen Antonio Salieris, wurde meist unhinterfragt übernommen – so etwa in Bruce C. MacIntyre: *Haydn. The Creation*, New York u. a. 1998, hier S. 247.

²⁴ Anleitung sich des *musikalischen Chronometers* zu bedienen [...] Wien, im Mai 1815. Sigismund Neukomm, Haydns Zögling, Ritter der Ehrenlegion, Mitglied der kön. akad. Gesellschaft der Wissenschaften zu Paris, der kön. schwedischen zu Stokholm [sic!] und der russisch-kais. philharmonischen zu St. Petersburg / *Manière de se servir du Chronomètre musical* [...] Vienne, May 1815. Sigismond Neukomm, Elève de Haydn, Chevalier de la légion d’honneur, membre de la société royale acad. des sciences de Paris, de la société imp. philarm. de St. Petersbourg et de celle de Suede (Exemplar in PL-Kj). Neukomms eigener Taktmesser gehörte zur Unterart der pendelbetriebenen Chronometer.

²⁵ *The Creation*, / an Oratorio, / Composed by / Haydn, / With an Accompaniment for the / Piano Forte, / Newly Adapted from the Score, / By / The Chevalier Sigismond Neukomm. [...] London, / Cramer, Addison & Beale. [1832]. Der erste Klavierauszug von Neukomms beiden Klavierauszügen der „Schöpfung“, war der von Griesinger in seinem Brief vom 2. Februar 1800 angedeutete. Dieser erschien noch im gleichen Jahr bei Artaria und Compagnie in Wien.

Tabelle 2: Vergleich einiger historischer Zeitmaße zu Haydns „Die Schöpfung“.

Nr. 3 / 1b	Aria „Nun schwanden vor dem heiligen Strahle“ (Uriel), Andante
	Salieri, 1813: ♩ = 120 / Neukomm, 1832: ♩ = 112
Nr. 5 / 2b	Chor „Mit Staunen sieht das Wunderwerk“, Allegro [Moderato]
	Salieri, 1813: ♩ = 58 / Neukomm, 1832: ♩ = 88
Nr. 13 / 6b	Recitativ „In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf“ (Uriel), Andante
	Salieri, 1813: ♩ = 76 / Neukomm, 1832: ♩ = 100
aus Nr. 32 / 14b	Chorfuge „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit“, Allegro
	Salieri, 1813: ♩ = 120 / Neukomm, 1832: ♩ = 100

Welche Aussagen aber wohnen diesen, hier in eine vergleichende Übersicht gestellten Zeitmaßen inne? Und lässt sich aus den Tonaufnahmen unserer Tage überhaupt auf eine mögliche Auseinandersetzung mit den selbigen schließen? Um diese Fragen auf eine unvoreingenommene Weise beantworten zu können, muss zuerst noch ein wichtiger, der oben zitierten Nachricht aus Wien zugehöriger Hintergrund beleuchtet werden.

Beim Verfasser jenes Artikels, der nur als „der Einsender“ in Erscheinung tritt, dürfte es sich um keinen geringeren als Johann Nepomuk Mälzel persönlich, den aus Regensburg stammenden, weitgereisten k. k. Hof-Kammermaschinisten, Konstrukteur und (vermeintlichen?) Erfinder²⁶ des von

²⁶ Zur Kontroverse um die Erfindung des Metronoms – als das bis in die heutige Zeit verbreitetste Hilfsmittel zur musikalischen Taktmessung – vgl. Wolfgang Auhagen, Artikel „Mälzel, Familie“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York: 2016ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/52480, Ders., Artikel „Metronom“, in: MGG Online, zuerst veröffentlicht 1997, online veröffentlicht 2016, www.mgg-online.com/mgg/stable/13309; sowie zuletzt: Anthony Turner, Winkel, Maelzel and the development of the metronome, in: Tony Bingham und Anthony Turner (Hrsg.), *Metronomes and Musical Time. Catalogue of the Tony Bingham Collection at the exhibition AUF TAKT! Museum für Musik, Basel, 20 January to 20 August 2017, London 2017*, S. 25–37; dazu auch „Wer hat's erfunden? Die skurrile Geschichte des Metronoms“, Beitrag von Benjamin Herzog, in: Radio SRF 2 Kultur, Kontext, 09.02.2017, 09:02 Uhr, www.srf.ch/kultur/musik/wer-hat-s-erfunden-die-skurrile-geschichte-des-metronoms (23.11.2019, mit Online-Sendungsabruf, beginnend bei 35:40 bzw. zum eigentlichen Thema ab 46:32).

ihm im Jahr 1815 patentierten Taktmessers namens Metronom gehandelt haben, zu dem der besagte Chronometer so etwas wie die letzte bautechnische Vorstufe dargestellt haben dürfte²⁷ (Abb. 6). Dies geht etwa aus der Fortsetzung der oben zitierten Zeitungsmittelung hervor, wo jener Weg vorgezeichnet wird, wie die – seinerzeit auch andernorts geforderte²⁸ – „gänzliche Reform“ in der Tempobezeichnung vonstatten gehen möge:

Es sollen nicht die bisher üblichen und schon angewohnten italienischen Kunstausdrücke verworfen, sondern in Verbindung mit der Bezeichnungsart nach *Mälzels Chronometer* gebraucht, dabey aber sorgfältiger auf die richtige Anwendung derselben in Zukunft gesehen, und allenfalls jedem derselben ein bestimmtes Maas in der Bewegung, nach einer gewissen Anzahl von Graden des Chronometers, angewiesen werden, damit auf solche Art die Spielenden aus diesen Benennungen die Gattung des Tempo überhaupt, und aus der chronometrischen Bezeichnung den eigentlichen Grad der Bewegung jedes Musikstückes insbesondere deutlich erkennen. Dagegen soll bey den schon vorhandenen Compositionen, in so weit sie von ihren Componisten oder andern accreditirten Künstlern nachträglich chronometrisch bezeichnet werden, auf die beygefüigten, das Tempo angegebenden Kunstworte, deren schwankender Sinn zu keiner zuverlässigen Richtschnur dienen kann, gar keine Rücksicht genommen werden.

Fassen wir die Botschaft dieser „Nachricht“ aus der Frühgeschichte mechanischer Taktmessung folgendermaßen zusammen: Am Beispiel einiger, „auf Haydns eigener Autorität beruhender“ und durch seinen musikalischen Wegbegleiter Antonio Salieri bestätigter Angaben das richtige Zeitmaß zu ausgewählten Stücken der „Schöpfung“ betreffend, lässt sich zeigen, dass (nicht wie bisher) durch alleinige Verwendung der traditionellen italienischen Vortragsbezeichnungen, sondern zukünftig nurmehr durch den konsequenten Gebrauch des Mälzel’schen Taktmessers – hier noch als Chronometer, später als Metronom bezeichnet – gewisse, „maßgebliche“ Vorstellungen, die Ausführung eines Tonwerks betreffend, erfüllt werden können.

Um seine Argumentation und damit den besonderen Wert seiner Erfindung zu unterstreichen, wählte der hinter dem „Einsender“ vermutete

²⁷ Ein Exemplar des Mälzelschen Chronometers von 1813 hat sich leider nicht erhalten. Der Beschreibung nach dürfte er aber dem von Dietrich Nikolaus Winkel als „Erfunden [...] in 1814 zu Amsterdam“ proklamierten Taktmesser (Den Haag, Gemeentemuseum) – vom technischen Prinzip her betrachtet – sehr ähnlich gewesen sein.

²⁸ So etwa in der 41. Ausgabe der „Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung“ vom „Mittwoch den 13. October 1813“.

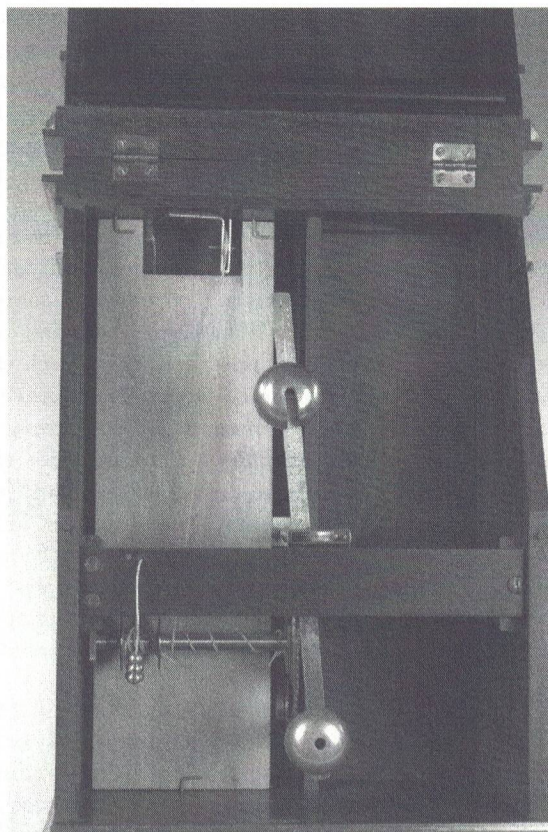


Abbildung 6: Nachbildung eines ‚musikalischen Chronometers‘ von Dietrich Nikolaus Winkel, Amsterdam, um 1814/15, gebaut von Ron Adams, Ewell, Surrey, © Tony Bingham.

Mälzel – sofern ihm der befreundete Kapellmeister Salieri überhaupt eine komplette „Metronomisierung“ von Haydns Oratorium zur Verfügung gestellt hatte – natürlich nur jene Beispiele, bei denen der jeweils am Taktmesser einzustellende Grad sich in einem möglichst extremen Verhältnis zur traditionellen Lesart der originalen Spielanweisung befindet.

Dass langsame Tempi – besonders in Verbindung mit den „erhabenen“ Momenten der „Schöpfung“ – dazu befähigt sind, die Wirkung der Musik auf ein Höchstmaß zu heben – diese im weiteren Verlauf noch zu belegenden Annahme, scheint in gewisser Weise bereits für den ersten der oben geführten Vergleiche zu gelten, die auf den Angaben der Herren Salieri und Neukomm aus einer Zeit von immerhin bis zu dreieinhalb Jahrzehnte nach der Vollendung der Haydn’schen Komposition fußen. So könnte man etwa

durchaus den Eindruck gewinnen, dass den zur Tenorarie „Nun schwand vor dem heiligen Strahle des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten“ überlieferten Tempovorschlägen ein gewisser „Geist der Zeit um 1800“, wie ihn der Kulturwissenschaftler Jan Assmann einst bei den Salzburger Festspiel-Dialogen des Jahres 2007 mit dem Bild einer „spannungsvollen Epoche“ zwischen „Klassik und Romantik, [...] Aufklärung und Nachtbegeisterung, Intellektualität und Emotionalität“ umschrieb²⁹, zugrunde liegt. Aus dieser Warte betrachtet scheinen Salieris ♩ = 120 – die nach oben genannter Formel einer vom göttlichen Licht ausgehenden Vertreibung der „gräulichen Schatten“ gleichzusetzen wären – noch eindeutig dem Erbe des aufgeklärten 18. Jahrhundert verpflichtet zu sein. Wie anders die Wirkung der ♩ = 112 von Neukomm, der sich hier bereits als Verfechter der Romantik, bzw. – um bei Assmann und seiner Begriffswelt zu bleiben – als ein Parteigänger der „Nachtseite der Vernunft“ erweist. (Interessant ist auch, dass seit den Nachkriegsjahren des 20. Jahrhunderts das Tempo der Auftrittsarie des Uriel im Vergleich zu Salieri und Neukomm permanent (und zwar um mindestens 6 wenn nicht gar 18 bis 26 Zählern pro Minute) überboten wurde³⁰ – vielleicht eine Parallelerscheinung zum Aufkommen des sogenannten „Neorationalismus“ in der Philosophie?)

Ein ähnlicher Abstand wie zuvor – 120 Viertelschläge auf Seiten Salieris gegenüber 100 in der Minute bei Neukomm – liegt bei der finalen Chorfuge der „Schöpfung“, „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit“ vor. Hier mag man sich durchaus geneigt fühlen, dem „Einsender“ des AmZ-Berichts vom 1. Dezember 1813 beipflichten, wenn dieser in seiner Fußnote bemerkt, dass „Salieri bey seinen öffentlichen Aufführungen der Schöpfung die Tempi mehrerer Sätze beträchtlich geschwinder genommen [habe], als Haydn selbst [dies] that.“ Nach Temperley tat dies dem „Hr[n]. Kapellm[eister]“ aber wenigstens ein anderer gleich: der „Alte Musik“-Pionier Nikolaus Harnoncourt am Pult der Wiener Symphoniker im Jahr 1990³¹.

Lagen die Metronomzahlen unserer beider Zeitzeugen bisher vergleichsweise nahe beisammen, so weichen sie im Fall der beiden übrig gebliebenen Beispiele in geradezu markanter Weise voneinander ab – im Fall der Chornummer „Mit Staunen sieht das Wunderwerk“ allerdings auch im Vergleich zu einer ganzen Reihe an bedeutenden Einspielungen der älteren Tonträgergeschichte, denen gegenüber sie sich – mit einer einzigen, bei Temperley verzeichneten

²⁹ Jan Assmann, Die Schrecken des Erhabenen. 14. August 2007 (Festspiel-Dialoge 2017), www.w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/assmann_fsdialoge_070814.pdf (22.09.2019).

³⁰ Vgl. Temperley, Haydn's tempos in The Creation, S. 238.

³¹ Ebenda.

Ausnahme – als durchgehend langsamer interpretiert entpuppen³². Die Ursache hierfür liegt höchstwahrscheinlich darin begründet, dass bei der Arbeit Haydns „Oratorium“ mit ihren jeweils für richtig befundenen Tempoangaben zu bezeichnen, sowohl bei Salieri als auch Neukomm die „Chordirektionspartitur“ aus den Beständen der Wiener Tonkünstler-Societät Verwendung gefunden haben dürfte. Im Gegensatz zu den übrigen in Partiturform erhaltenen frühen Quellen lautet die Vortragsbezeichnung dort noch allein „Moderato“, während die von Johann Elßler geschriebene „Dirigierpartitur“ aus Haydns eigenem Besitz an gleicher Stelle bereits die vom Komponisten abgeänderte, fortan gültige Erweiterung zu „Allegro Moderato“ trägt³³. Das Moderato wiederum galt den Komponisten des 18. Jahrhunderts als ein dem Andante verwandtes Tempo³⁴, wodurch sich auch Neukomms ♩ = 88 erklären ließen. Bei Salieris ♩ = 58 wiederum könnte unserem anonymen Einsender alias Johann Nepomuk Mälzel möglicherweise auch ein Lesefehler unterlaufen sein, als er des Italieners übersandte Tempoangaben studierte – schließlich konnte ein handgeschriebener ‚Fünfer‘ einem ‚Achter‘ mitunter täuschend ähnlich geraten. So jedenfalls durfte sich Mälzel ob der Notwendigkeit des Gebrauchs seiner neuen Erfindung ein weiteres Mal bestätigt fühlen.

IN VOLLEM GLANZE – Beispiele aus 30 Jahren historisch-informierter „Schöpfungs“-Geschichte

Die folgenden Analysen des für diesen Beitrag ausgewählten bzw. exklusiv erstellten Ton- und Bildmaterials basieren auf Spektrogramm-Darstellungen, die mit der Software „Sonic Visualiser“ (Version 4.0) – entwickelt am Centre for Digital Music der Queen Mary University of London – erstellt wurden. Sie sind unter www.haydnstiftung.at/EHB12 online abrufbar.

Das erste der untersuchten Beispiele³⁵ akustisch aufgezeichneter Sonnenuntergänge ist eine Live-Einspielung der Cappella Coloniensis, aufgenom-

³² Ebenda. Abgesehen von Simon Rattle's Einspielung mit dem City of Birmingham Chorus and Symphony Orchestra, aufgenommen im Jahr 1990 mit gleichfalls 88 M. M. je Viertelnote kommen die übrigen von Temperley angezeigten Interpretationen auf mind. 92 bis max. 104 M. M.

³³ Obige Angaben stehen – dank des Digitalangebots der heute besitzenden Bibliotheken, der Wienbibliothek im Rathaus sowie der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz – online) zur Einsichtnahme zur Verfügung: www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv02/content/titleinfo/1838386; <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN1007279761> (23.11.2019).

³⁴ Vgl. etwa Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris 1768, S. 298: MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai; il répond à l'Italien *Andante*.

³⁵ In Tabelle B (siehe Anhang) wurden diese grafisch hervorgehoben.

men im Mai des Haydn-Jahrs 2009 im Alfred Krupp Saal der Philharmonie Essen. Wie die in der Diskographie ebenfalls angeführte Studioproduktion vom September 1993 entstand sie unter dem Dirigat von Bruno Weil, unter Beteiligung des Tölzer Knabenchors und fasste die „Schöpfung“ – allgemein betrachtet – „mit viel Tempo und Dynamik, aber allzu sportlich an“³⁶. Selbiges gilt freilich auch für die Sonne, die Weil und seine Kölner in straffen 37 Sekunden über dem Horizont erscheinen lassen, was – vielleicht eine kleine Überraschung – den von Neukomm festgelegten 100 Schlägen pro Minute zwar unter den „historisch Informierten“ am aller-nächsten kommt, diesen gegenüber, mit ca. 92 Viertelschlägen pro Minute, aber immer noch etwas hinterher bleiben.

Von Neukomms 100 zu Salieris 76 Schlägen pro Minute zu gelangen, bedeutet in unserer Auswahl einen größeren Schritt in die diskologische Vergangenheit zu unternehmen – und zwar zu einer Aufnahme, die sich zurecht rühmen durfte, den ersten Versuch unternommen zu haben, „in Besetzung, Klang und Edition jene Aufführungen nachzuempfinden, [wie sie einst zu Wien] unter der Leitung des Komponisten [stattgefunden hatten]“³⁷. The Academy of Ancient Music unter der Leitung von Christopher Hogwood musizierten 1990 mit einer Orchesterbesetzung von sage und schreibe 115 Streichern und Bläsern, „on period instruments“, mit Hammerflügel und überdies nach der von A. Peter Brown nach Johan Fredrik Berwald rekonstruierten vermutlichen Aufstellung der Burgtheateraufführung vom 19. März 1799 (vgl. Abb. 1 und 2). Die hier gemessene Metronomzahl beläuft sich auf ca. 72 M. M. (bei einer Dauer von 47 Sekunden), also leicht „unter Salieri“³⁸.

Die Einspielung unter Hogwood – einem der bedeutendsten Interpreten in der Rezeptionsgeschichte der Werke Joseph Haydns – unterscheidet sich von der folgenden, sechzehneinhalb Jahre späteren Aufnahme um nur zwei Musikerposten. Eingefangen von einer Technik, die in puncto dynamischer Bandbreite und klangfarblicher Differenzierung keinerlei Wünsche offen lässt, musizieren 113 Gabrieli Players sowie am Dirigentenpult deren Gründer und künstlerischer Leiter seit mittlerweile mehr als dreieinhalb Jahrzehnten: Paul McCreesh. Als einer von vielen begeisterten Anhängern dieses hervorragenden Tondokuments aus dem Jahre 2006 schreibt Bjørn

³⁶ Friesenhagen, Ein wahrer Geniestreich, S. 49.

³⁷ H. F. [Hilary Finch], Gramophone 03/91, S. 1708.

³⁸ Vergleichbar nahe hierzu liegt die zum Zeitpunkt des Redaktionsschlusses von EHB 12 bereits eingespielte, aber noch unveröffentlichte Live-Einspielung mit Giovanni Antonini, Il Giardino Armonico sowie dem Chor des Bayerischen Rundfunks – hier allerdings nicht ‚unter‘, sondern in gleich geringem Abstand „über Salieri“, demnach ein wenig schneller interpretiert.

Woll, Chefredakteur des Fono Forum, über den „Gabrielic Sunrise“: „Ein besonders eindrücklicher Moment gelingt McCreesh auch mit dem Sonnenaufgang, der sich von leise-lichten Tönen zu einer eruptiven Klangexplosion in Cinemascope steigert: Hat man das je strahlender und überwältigender gehört?“³⁹ Dürfte dieses analysierte Beispiel – unter dem Aspekt der Erhabenheit betrachtet – wohl nurmehr durch eine gleichsam prächtig besetzte Surround-Aufnahme zu übertreffen sein, so entspricht es mit seinen ca. 58 M. M. und einer Dauer von 57 Sekunden nicht nur in etwa dem Mittelwert aller bisher gemessenen, ‚historisch informierten‘ Sonnenaufgänge, sondern könnte durchaus auch mit den persönlichen Tempovorstellungen Joseph Haydns korrespondieren, von denen wir ja bereits erfahren haben, dass sie – zumindest laut Mälzel – um ein Beträchtliches unter den Angaben eines Antonio Salieri gelegen wären.

Zu guter Letzt sei noch ein Vergleich zwischen der Aufnahme mit Paul McCreesh und der im Orchester um nahezu zwei Drittel kleiner besetzten unter der Leitung von Andreas Spering aus 2003 angestellt. Als besonders interessant erweist es sich hierbei, dass beide Auszüge – trotz oder gerade wegen des erheblichen Unterschieds in Sachen Spieldauer (00:57 Min. bei McCreesh gegenüber 01:08 Min. bei Spering) ein, auf ihre klangspektrische Größe wie Dichte bezogenes, gleichsam „erhabenes“ Ergebnis erzielen – was sich in der Interpretation des Letzteren nicht zuletzt durch die Wahl des noch langsamer gewählten Tempos begründen dürfte.

Es zeigt sich, dass das Ansinnen Haydns, seine „gros geschriebene“ Komposition mit „gedruckte[n] Notizen, die Ausführung betreffend“ in die Öffentlichkeit zu entlassen, die „Tempo – Anzeigen“ eines Antonio Salieri zu ausgewählten Nummern der selbigen, sowie die „historisch informierten“ Tonaufnahmen eines Christopher Hogwood, Paul McCreesh oder Andreas Spering ein gemeinsames, inneres Ziel verfolgen: Auf der Suche nach der größtmöglichen Publikumswirksamkeit, wird mittels eines in sich variabel gehaltenen Systems aus (authentischen) Spielanweisungen, aus dem Wissen um (mitunter zeitlich wie lokal beschränkte) Praktiken in puncto Besetzungsstärke, -verhältnisse oder Ensembleaufstellungen und schließlich infolge einer Reihe an individuellen interpretatorischen Entscheidungen einer jeden künstlerischen Leitung die vielschichtigste wie farbensreichste aller nur denkbaren Klangwelten angestrebt.

³⁹ Björn Woll, *Extreme Ausdruckswelten*, in: Fono Forum 08/15, S. 26–29, hier S. 28.

ANHANG

Tabelle A: Daten und Besetzungen der ersten Aufführungen von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“

Aufführungsdaten	Ort	Veranstalter / Begünstigte(r)	Beteiligte Künstler	Anzahl der Mitwirkenden	Korrespondierende Besetzungen ⁴⁰
29., 30. April 1798 7., 10. Mai 1798 2., 4. März 1799	Wien, Palais Schwarzenberg	Gesellschaft der Associierten Cavaliere	Dirigent: Joseph Haydn Hammerflügel: Antonio Salieri Sopran: Christina Gherardi (1798), Therese Saal (1799) Tenor: Matthias Rathmayer Bass: Ignaz Saal	mind. 140–160? ⁴¹	
19. März 1799	Wien, Burgtheater	Haydn?	Dirigent: Joseph Haydn Hammerflügel: Joseph Weigl Konzertmeister: Paul Wrantzky Sopran: Therese Saal Tenor: Matthias Rathmayer Bass: Ignaz Saal	„Orchester wird aus 180 Personen bestehen“ (AmZ) „mit 181 Instrumenten“ (Constanze Mozart) „die Aufstellung des Orchesters, [...] den Chor eingerechnet zirka 400 Personen“. (Johan Fredrik Berwald)	Stimmenmaterial aus dem Besitz der Wiener Tonkünstler-Societät (in A-Wst): für ca. 113 Orchestermusiker, 64 Choristen und 3 Solisten ⁴²

⁴⁰ Zu den Aufnahmen siehe auch Tabelle B sowie die beiden Beiträge im vorliegenden Band von Martin Elste und Eva Stöckler.

⁴¹ Vgl. Feder, Die Schöpfung, S. 138.

⁴² Vgl. ebenda, S. 110f.

Aufführungsdaten	Ort	Veranstalter / Begünstigte(r)	Beteiligte Künstler	Anzahl der Mitwirkenden	Korrespondierende Besetzungen
22., 23. Dez. 1799	Wien, Burgtheater	Tonkünstler- Societät	Dirigent: Joseph Haydn Hammerflügel: Antonio Salieri Konzertmeister: Paul Wranitzky Sopran: Therese Saal Tenor: Matthias Rathmayer Bass: Ignaz Saal	„von 400 Musikern aufgeführt“ (G. A. Griesinger)	Hogwood 115 / ca. 80 / 3 McCreesh 113 / 91 / 5
8. März 1800	Ofen, Königlicher Palast	Erzherzog Joseph, Palatin von Ungarn	Dirigent: Joseph Haydn	Kapelle des Schlosstheaters von Buda und „Zahlreiche, die den Gesang und die Musik zu ihrem eigenen Vergnügen kultivieren.“ ⁴³	

⁴³ Zit. nach Janos Malina, „Haydn and The Creation in Buda, March 1800“ in: HAYDN: Online Journal of the Haydn Society of North America 3.1 (Spring 2013), S. 1–7, hier S. 2 (Übertragung aus dem Englischen von Christian Moritz-Bauer). Brown (Performing Haydn's The Creation, S. 2 u. 24) gibt eine Besetzungstärke von Orchester = ca. 60, Chor = ca. 24 an (vermutlich in Anlehnung an die von Carpani geforderte Mindestbesetzung: Vgl. Giuseppe Carpani, *Le Haydine*, Mailand 1812, S. 186: „Bisogna proprio scintirla con 24 coristi esattissimi nella intonazione, nel tempo e nella espressione, e con un'orchestra di 60 sonatori per lo meno.“

Aufführungsdaten	Ort	Veranstalter / Begünstigte(r)	Beteiligte Künstler	Anzahl der Mitwirkenden	Korrespondierende Besetzungen
6., 7. April 1800	Wien, Burgtheater	Tonkünstler- Societät	Dirigent: Joseph Haydn Hammerflügel: Antonio Salieri Konzertmeister: Paul Wranitzky Sopran: Therese Saal Tenor: Matthias Rathmayer Bass: Ignaz Saal	„von mehr als 200 Tonkünstlern aufgeführt“ (Wiener Zeitung, 19. April)	Hogwood 115 / ca. 80 / 3 McCreesh 113 / 91 / 5
15. November 1800	Wien, Leopoldstadt Theater		Dirigent: Joseph Haydn od. Wenzel Müller	Orchester: mind. 30 ⁴⁴ Chor: ca. 16?	
5. April 1803	Wien, Burgtheater	Theater-Armen (Peter Gottlieb von Braun)	Dirigent: Antonio Salieri Sopran: Therese Saal Tenor: Matthias Rathmayer Bass: Ignaz Saal	Orchester: ca. 40 (60) ⁴⁵	

⁴⁴ Entsprechend der Besetzung des „Orchester[s] bei mannlichen Theater in der Leopoldstadt“ (= 25 Musiker, zuzüglich einer 3. Flöte, 3 Posaunen und Kontrafagott). Vgl. Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag 1796, S. 95.

⁴⁵ Entsprechend der Besetzung des „Opernorchester[s] bei Nationaltheater“ bzw. beider k. k. Hoftheater inkl. Zusatzinstrumenten. Vgl. Jahrbuch 1796, S. 92ff.

Aufführungsdaten	Ort	Veranstalter / Begünstigte(r)	Beteiligte Künstler	Anzahl der Mitwirkenden	Korrespondierende Besetzungen
Sept/Okt. 1804	Schloss Eisenstadt ⁴⁶		Dirigent: Johann Nepomuk Hummel	Orchester: ca. 40 Chor: 8 (mit Verlusten?) ⁴⁷	Hengelbrock 40 / 28 / 5 Spering 40 / 28 / 3 Pearlman 40 / 25 / 3 Steinaecker 40 / 22 / 4
27. März 1808	Aula der (Alten) Universität Wien	Fürsten Ferdinand Trauttmansdorff, Franz Joseph Maximilian Lobkowitz, u.a.	Dirigent: Antonio Salieri Hammerflügel: Conradin Kreutzer Konzertmeister: Franz Clement Sopran: Therese Fischer Tenor: Giulio Radicchi Bass: Carl Weinmüller	Orchester: 60 Chor: ca. 32 ⁴⁸	Brüggen 52* / 36 / 5 Gardiner 51* / 28 / 5 Herreweghe 53* / 36 / 3 <i>*Streicher je 1 Pult weniger</i>

⁴⁶ Entsprechend der Liste der verrechneten Chordienste des Bassisten Johann Bader sen., dürfte es entgegen der Anzeige mehrerer literarischer Quellen zu keiner Eisenstädter Aufführung der „Schöpfung“ anlässlich des dortigen Besuchs von Admiral Horatio Nelson und Lady Emma Hamilton gekommen sein, der sich zwischen dem 6. und 9. September des Jahres 1800 zugetragen hatte. Vgl. Kathleen Lamkin, *Esterházy Musicians 1790 to 1809: Considered from New Sources in the Castle Forchtenstein Archives*, hrsg. von Georg Feder und Walter Reicher (EHB 6), Turzing 2007, S. 39.

⁴⁷ Abgeleitet aus der Gesamtzahl des Stimmenmaterials in H-Bn sowie der Stimmenkopien von Elßler in A-Wgm. Vgl. Oppermann, *Die Schöpfung*, 2. Teilband, S. 445.

⁴⁸ Vgl. Feder, *Die Schöpfung*, S. 172f.

Tabelle B: Diskographie zu Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ der Jahre 1982–2019 (Auswahl)

Orchester, Dirigent / Label	Aufnahmeende	Besetzung	Sonnenaufgang
Collegium Aureum, Gustav Kuhn / DHM / ORF	31.03.1982	39 – 38 – 5	01:04 ≡ 52 M. M.
La Petite Bande, Sigiswald Kuijken / Accent	07.10.1982	44 – 26* – 3	00:53 ≡ 63 M. M.
Wiener Symphoniker, Nikolaus Harnoncourt / TELDEC	11.04.1986	61 – ? – 3	01:08 ≡ 50 M. M.
Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood / Editions de L'Oiseau-Lyre (Decca)	28.02.1990	115 – ca. 80 – 3	00:47 ≡ 72 M. M.
Chamber Orchestra of Europe, Roger Norrington / Profil	31.03.1990	? – ? – 3	00:40 ≡ 84 M. M.
Tafelmusik, Bruno Weil / Vivarte (Sony Classical)	04.09.1993	44 – 40* – 3	00:36 ≡ 96 M. M.
Orchestra of the 18 th Century, Frans Brüggen / Philips	31.03.1994	52 – 36 – 5	00:53 ≡ 63 M. M.
Wiener Akademie, Martin Haselböck / PAN	17.07.1994	52 – 60 – 3	00:53 ≡ 63 M. M.
English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner / Archiv Produktion	28.02.1995	51 – 28 – 5	00:53 ≡ 63 M. M.
Balthasar-Neumann-Ensemble, Thomas Hengelbrock / DHM (BMG Classics)	12.07.2001	40 – 28 – 5	00:52 ≡ 66 M. M.
Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt / DHM (BMG Classics)	23.03.2003	48 – 49? – 3	01:02 ≡ 54 M. M.
Capella Augustina, Andreas Spering / Naxos	31.07.2003	40 – 28 – 3	01:08 ≡ 50 M. M.
Mozarteum Orchester Salzburg, Ivor Bolton / OehmsClassics	22.10.2005	52 – 42 – 3	01:04 ≡ 52 M. M.
Gabriel Players, Paul McCreesh / Archiv Produktion (DGG)	31.10.2006	114 – 91 – 5	00:57 ≡ 58 M. M.
Les Arts Florissants, William Christie / Erato (Warner Classics)	25.07.2007	45 – 28 – 5	01:01 ≡ 54 M. M.
Freiburger Barockorchester, René Jacobs / harmonia mundi	31.01.2009	42 – 36 – 3	00:50 ≡ 69 M. M.

Orchester, Dirigent / Label	Aufnahmeende	Besetzung	Sonnenaufgang
Capella Coloniensis, Bruno Weil / Ars Produktion	03.05.2009	47 – 42* – 3	00:37 $\equiv$ 92 M. M.
Boston Baroque, Mark Pearlman / Linn	23.10.2011	40 – 25 – 3	00:52 $\equiv$ 66 M. M.
Musica Saeculorum, Philipp von Steinaecker / FraBernardo	12.09.2012	40 – 22 – 4	00:50 $\equiv$ 69 M. M.
Orchestre des Champs-Elysees, Philippe Herreweghe / PHI (Outhere)	26.03.2014	53 – 36 – 3	00:58 $\equiv$ 58 M. M.
Handel and Haydn Society, Harry Christophers / Coro	03.05.2015	47 – 42 – 3	00:54 $\equiv$ 60 M. M.
Merseburger Hofmusik, Michael Schönheit / Querstand	12.09.2015	39 – 42 – 3	00:40 $\equiv$ 84 M. M.
Insula Orchestra, Laurence Equilbey / Naxos	12.05.2017	47 – 39 – 3	01:02 $\equiv$ 54 M. M.
Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini / Alpha Classics (Outhere)	11.05.2019	41 – 44 – 3	00:42 $\equiv$ 80 M. M.
Sigismund Neukomm			00:35 $\equiv$ 100 M. M.
Antonio Salieri			00:44 $\equiv$ 76 M. M.