

## VORWORT

Als Joseph Haydn im Jahr 1795 von seiner zweiten großen Englandreise nach Wien zurückkehrte, brachte er ein Libretto mit, das den Ausgangspunkt für eines seiner berühmtesten Werke bilden sollte: das Oratorium *Die Schöpfung*. Schon bei seinem ersten Englandbesuch hatte Haydn den wesentlichen Impuls zur Komposition erhalten, als er im Sommer 1791 die groß besetzten Aufführungen der Londoner „Commemoration Festivals“ für Georg Friedrich Händel in Westminster Abbey besucht und erstmals englische Oratorien wie den *Messiah* oder *Israel in Egypt* gehört hatte. Tief bewegt von der Größe der Musik Händels und von ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Publikum soll Haydn einem Freund gegenüber den Wunsch geäußert haben, „ein Werk in ähnlicher Art zu komponieren“, woraufhin dieser angeblich seine Bibel in die Hand nahm und sagte „Da, nehmen Sie das, und fangen Sie mit dem Anfang an.“ Tatsächlich erhielt Haydn dann von seinem Londoner Impresario Johann Peter Salomon ein entsprechendes englisches Libretto, das er nach seiner endgültigen Rückkehr aus England im Sommer 1795 dem Präfekten der kaiserlichen Hofbibliothek und engagierten Förderer der Musik, Gottfried Baron von Swieten (1733–1803), zur weiteren Bearbeitung übergab.

Dieses englische Urlibretto ist heute verschollen und sein Autor nicht bekannt (möglicherweise war es von Charles Jennens und ursprünglich für Händel gedacht; vgl. zuletzt Neil Jenkins, *The libretto of Haydn's „The Creation“*, in: *Haydn Society Journal* 24/2, 2005). Zentrale Quellen des Textbuchs sind neben der biblischen Genesis und verschiedenen Psalmversen zwei Klassiker der englischen Literatur: John Miltons biblisches Epos *Paradise Lost* (1667/74) und James Thomsons große Versdichtung auf die Natur *The Seasons* (1730/46). Es ist kaum abschätzbar, wie stark van Swieten bei der Erstellung seines deutschen Textes von der

Vorlage abwich. Er selbst schrieb dazu später in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1798/99, Sp. 254f.): „um den ersten Genuss davon unserm Vaterlande zu verschaffen, beschloss ich, dem englischen Gedichte ein deutsches Gewand umzuhängen. So entstand meine Uebersetzung, bey welcher ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen treulich gefolgt, im Einzelnen aber davon so oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck, wovon das Ideal meinem Geiste schon gegenwärtig war, es zu fordern, mir geschienen hat.“

Van Swieten legte die rhythmische Struktur seines deutschen Textes so an, dass er später bei der Erstellung einer englischen Fassung der *Schöpfung* (für die 1800 erschienene zweisprachige Originalausgabe; siehe Frontispiz) wieder auf das englische Urlibretto zurückgreifen konnte. Die wesentlich durch die englische Chortradition inspirierte *Schöpfung* erweist sich so als von Anfang an für ein deutsches und englisches Publikum angelegtes Werk und stellt damit wohl das erste, wenn nicht das einzige zweisprachig komponierte Oratorium in der Musikgeschichte dar.

Die bereits an Vorgängerprojekten wie den *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuze* (Vokalfassung 1796) erprobte Zusammenarbeit von Librettist und Komponist gestaltete sich bei der *Schöpfung* besonders eng: Van Swieten lieferte in seinem Textbuch auch Anregungen zur Vertonung, für die Haydn durchaus aufgeschlossen war. Der Komponist nahm 1797 sogar zeitweise Logis in der Wiener Innenstadt, um in enger Absprache mit van Swieten „Änderungen an dem Texte machen zu können“ und ihm „verschiedene Nummern daraus zu zeigen“. Haydn schuf sein Werk zur Aufführung bei den Konzerten der „Gesellschaft der Associierten Cavaliere“, die sich aus Vertretern des Wiener Adels zusammensetzte, und er wurde dafür mit einer Summe von 500 Dukaten (was

etwa seinem anderthalbfachen Jahresgehalt als Esterházy'scher Kapellmeister entsprach) wahrhaft fürstlich honoriert. Am 30. April 1798 fand im Wiener Palais Schwarzenberg vor den geladenen Gästen dieser Gesellschaft die gefeierte Uraufführung unter Leitung des Komponisten statt, bereits im Mai folgten Wiederholungen. Aber erst am 19. März des folgenden Jahres sollte die *Schöpfung* auch in einem öffentlichen Konzert, im Wiener Hofburgtheater, erklingen. Dirigierte Haydn hier ein Ensemble von etwa 180 Musikern, so erhöhte sich diese Anzahl bei der nächsten Aufführung durch die Wiener Tonkünstler-Societät im Dezember 1799 auf ungefähr 200, womit vermutlich jene Klanggewalt erreicht war, die Haydn vorschwebte, als er seinem frühen Biographen Georg August Griesinger gegenüber äußerte: „Meine Composition ist gros geschrieben [...], sie wird daher auch nur bei einem zahlreichen und wohlgeübten Orchester ihr Glück und den gehörigen Effekt machen.“

\*

Die autographe Partitur der *Schöpfung* ist seit van Swietens Tod im Jahr 1803 verschollen. Umso größer ist die Bedeutung des noch heute in Wien aufbewahrten abschriftlichen Aufführungsmaterials (Partitur und Stimmen aus dem Besitz der Wiener Tonkünstler-Societät), das offenbar direkt auf das Kompositionsautograph zurückgeht. Hinzu kommt an abschriftlichen Quellen aus Haydns Gebrauch eine in Teilen ebenfalls auf das Autograph zurückgehende Dirigierpartitur sowie die von seinem langjährigen Hauskopisten Johann Elbler mit außergewöhnlicher Sorgfalt geschriebene Stichvorlage. Dieses von Haydn und van Swieten akribisch überprüfte Dokument stellt in der Haydn-Überlieferung einen Sonderfall dar, denn es handelt sich hier um eine für jeden Satz individuell disponierte Partitur, nach der die zweisprachige Originalausgabe dann seiten- und zeilengetreu gestochen wurde.

Wie man an zahlreichen Nachträgen und Änderungen in den Quellen ablesen kann, hat Haydn sein Werk bis zur Drucklegung in vielen Details überarbeitet. Mit van Swietens Unterstützung fixierte er so eine Fassung letzter Hand, in der er sein Werk in die Welt schickte. In Wien freilich erklang die *Schöpfung* unter Haydn niemals in dieser Form, denn nicht alle für die Drucklegung vorgenommenen Revisionen finden sich auch in den Wiener Stimmen. Da sich aus dem bis weit in das 19. Jahrhundert hinein benutzten Material aber kein verbindlicher Urtext einer früheren Fassung rekonstruieren lässt, muss sich eine wissenschaftliche Ausgabe der *Schöpfung* auf die Wiedergabe der Fassung letzter Hand beschränken.

Die vorliegende Studien-Edition enthält den Notentext der vom Joseph Haydn-Institut herausgegebenen Gesamtausgabe (*Joseph Haydn Werke*, Reihe XXVIII, Band 3, 2 Teilbände, *Die Schöpfung*, hrsg. von Annette Oppermann, München: G. Henle Verlag 2008). Als Hauptquelle der Edition dient die Stichvorlage. Auch wenn die von Haydn in seiner Dirigierpartitur teilweise vervollständigte Bezifferung des Basses nicht zum Text der Fassung letzter Hand gehört, wird diese in der Partitur – und nicht etwa in den *Bemerkungen* – abgedruckt, da sie nur so in einem musikalisch sinnvollen Textzusammenhang dargeboten werden kann. Auf die in den Wiener Stimmen stellenweise erhalten gebliebenen Belege der differierenden Aufführungspraxis unter Haydn wird in der Partitur durch Fußnotenverweise auf die *Bemerkungen* hingewiesen.

Berichte über die ersten Aufführungen belegen, dass die *Schöpfung* damals immer mit drei Solisten (und nicht – wie heute gerne praktiziert – mit zwei weiteren Sängern für die Partie von Adam und Eva) musiziert wurde. Wie aus dem Wiener Aufführungsmaterial hervorgeht, sangen die Solisten auch in den Chorpartien mit. Hinsichtlich der Verzierungen variiert der Befund: In späteren Exemplaren der Solostimmen finden sich zahlreiche Vorschläge, Koloratu-

ren und Ornamente, in der ursprünglichen Schreibschrift der frühen Exemplare dieser Stimmen jedoch sind in Übereinstimmung mit den Partituren nur sehr selten Angaben zu Verzierungen oder Koloraturen notiert. Dies korrespondiert mit dem musikalischen Befund: In den beiden Sopran-Arien Nr. 4b und 7b sind bereits zahlreiche Verzierungen in die Gesangslinie integriert. Zudem ist Haydns Abneigung gegen das Anbringen von Auszierungen in seinen späten Messen und Oratorien bekannt. Anlässlich einer Aufführung der *Schöpfung* soll er beispielsweise die Sängerin der Sopranpartie gelobt haben, weil sie „ihre Stimme mit der möglichsten Zierlichkeit und so treu gesungen [habe], daß sie sich nicht den geringsten unzumutbaren Zusatz erlaubt“ habe. Es besteht daher kein Grund zu der Annahme, dass die nachträglichen, von verschiedenen Händen eingetragenen Verzierungen in den Wiener Stimmen Haydns Intention entsprechen,

weswegen diese in der vorliegenden Ausgabe nicht dokumentiert werden.

Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsumstände und Revisionen des Werkes sowie eine detaillierte Behandlung auführungspraktischer Fragen finden sich im Vorwort des entsprechenden Bandes der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke*. Eine Beschreibung der wichtigsten Quellen und Editionsprinzipien liefern die *Bemerkungen* am Ende dieser Studien-Edition; auch hier sei für eine ausführlichere Darstellung auf den Kritischen Bericht der Gesamtausgabe verwiesen.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen gedankt.

München, Frühjahr 2009

Annette Oppermann

## PREFACE

When Joseph Haydn returned to Vienna in 1795 after his second major trip to England, he brought with him a libretto that was to give rise to one of his most famous works: the oratorio *The Creation (Die Schöpfung)*. Haydn had obtained the fundamental impulse for the work on his first trip to England, when he attended the large-scale performances of the “Commemoration Festival” for George Frideric Handel in London’s Westminster Abbey in the summer of 1791, and heard for the first time English oratorios such as the *Messiah* and *Israel in Egypt*. Profoundly moved by the grandeur of Handel’s music and by its direct impact on the public, Haydn is said to have expressed to a friend the wish “to write a work in a similar manner,” whereupon the friend allegedly

grabbed his Bible and said: “Here, take this, and begin at the beginning.” In fact, Haydn did then receive a suitable English libretto from his London impresario Johann Peter Salomon, and upon his final return from England in summer 1795 handed it over for further elaboration to the prefect of the Imperial Court Library, Gottfried Baron van Swieten (1733–1803), a fervent patron of music.

This English Ur-libretto is lost today and its author unknown (it was possibly Charles Jennens; the text might have been originally conceived for Handel. See, most recently, Neil Jenkins, *The libretto of Haydn’s “The Creation,”* in: *Haydn Society Journal* 24/2, 2005). The primary sources of the libretto are, beside the biblical Book of Genesis and

various Psalm verses, two classics of English literature: John Milton's biblical epic *Paradise Lost* (1667/74) and James Thomson's great epic poem on nature, *The Seasons* (1730/46). It is nearly impossible to determine how strongly van Swieten diverged from the source for his German text. Later, he wrote in the *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798/99, col. 254f.): "In order to give our fatherland the first taste of this, I decided to provide a German raiment to the English poem. Thus arose my translation, in which I faithfully followed the main structure of the original on the whole, but diverged as frequently in details as the musical progress and expression – whose ideal had already taken form in my mind – seemed to require."

Van Swieten laid out the rhythmic structure of his German text in such a way that he was later able to draw upon the English Ur-libretto for the production of an English version of *The Creation* (for the bilingual original edition published in 1800, see frontispiece). *The Creation*, which owes its underlying inspiration to the English choral tradition, was conceived from the very start for German and English audiences, and thus arguably represents the first, and perhaps the only, bilingually composed oratorio in music history.

The collaboration between librettist and composer, which had proven itself in earlier projects such as the vocal version (1796) of *The Seven Last Words (Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze)*, was particularly close in the case of *The Creation*: van Swieten even provided suggestions for the musical setting in his libretto, to which Haydn was very open. The composer even temporarily took lodgings in Vienna's inner city in 1797 so as "to be able to alter the text" in close consultation with van Swieten and to show him "some of its pieces." Haydn wrote his work for the concerts of the "Gesellschaft der Associierten Cavaliere," a society consisting of members of Vienna's nobility, and he was paid the truly princely

sum of 500 ducats for it (this was one and a half times his annual salary as Esterházy Kapellmeister). The much-applauded premiere performance under the composer's direction took place before an invited audience of the society at Vienna's Schwarzenberg Palace on 30 April 1798. Repeat performances were held the following month. The first performance in a public concert, however, was not given until 19 March of the following year at Vienna's Hofburgtheater. Whereas Haydn led an ensemble of about 180 musicians here, he had about 200 at his disposal at the next performance by the Tonkünstler-Societät in Vienna in December 1799. These greater forces presumably produced the powerful sound that Haydn had envisioned, as he confided to his early biographer Georg August Griesinger: "My work is for a large scoring [...], it will thus only achieve success and produce a proper effect with a large and well-prepared orchestra."

\*

The autograph score of *The Creation* has been lost to posterity since van Swieten's death in 1803. This clearly heightens the importance of the copies of the performing parts that are still preserved today in Vienna (score and parts from the collections of the Tonkünstler-Societät) and were apparently transcribed directly from the composition autograph. In addition, there are copied source materials used by Haydn, such as a full score that was partially based on the autograph, and the engraver's copy written with extraordinary care by Haydn's personal copyist of many years, Johann Elßler. This document was meticulously examined by both Haydn and van Swieten, and represents a unique case in Haydn transmission: a score in which each movement is disposed individually; this score served as the engraver's copy for the original bilingual edition, which was faithfully engraved following the layout of each line and page in this manuscript. Judging from the many addenda and corrections in the sources, Haydn continued

to revise his work in many details before sending it off for printing. With the support of van Swieten, he thus laid down a last authorized version of *The Creation*, which he then sent out into the world. The work was surely never heard in this form under Haydn in Vienna, since not all the revisions made for the printing were incorporated into the Viennese parts. But since it is impossible to reconstruct an authoritative Urtext of an earlier version from this material, which was used until well into the 19th century, a scholarly edition of *The Creation* must limit itself to the reproduction of the last authorized version.

The present study score contains the musical text of the Complete Edition issued by the Joseph Haydn-Institut (*Joseph Haydn Werke*, series XXVIII, vol. 3, 2 fascicles, *Die Schöpfung*, ed. by Annette Oppermann, Munich: G. Henle Verlag, 2008). The primary source for the edition is the engraver's copy. Even if the thoroughbass figures partly completed by Haydn in his conducting score do not form part of the text of the final version, they are printed in our score – and not, for example, in the *Comments* – as this is the only way they can be presented in a musically meaningful context. In this score, footnoted references to the *Comments* point to traces of a divergent performance practice under Haydn, which can still be found at various places in the Viennese parts.

Reports about the first performances confirm that *The Creation* was always interpreted with three soloists (and not, as is often the practice today, with two additional singers for the roles of Adam and Eve) at that time. Further, the Viennese performing parts reveal that the soloists also joined their voices to the chorus. As to ornamentation, the findings vary: there are many appoggiaturas, coloraturas and ornaments in

later exemplars of the solo parts, but, in agreement with the scores, only rare indications of embellishments or coloraturas in the original writing layer of the early exemplars of these parts. This concurs with the musical findings: many ornaments are already integrated into the vocal line in the two soprano arias nos. 4b and 7b. Moreover, Haydn's dislike of inserted embellishments in his late masses and oratorios is well known. After a performance of *The Creation*, for example, he is said to have praised the singer of the soprano part because she “sang her part with the greatest possible delicacy and with such faithfulness to the music that she did not allow herself the tiniest inappropriate addition.” There is thus no reason to assume that the ornaments subsequently entered by various hands in the Viennese parts reflect Haydn's intentions, which is why they have been omitted from the present edition.

A comprehensive depiction of the circumstances surrounding the genesis and revisions of the work as well as a detailed treatment of issues relating to performance practice may be found in the preface to the corresponding volume of the Complete Edition *Joseph Haydn Werke*. A description of the most important sources and of the editorial principles is provided in the *Comments* at the end of this study score; here, too, the reader is referred to the Critical Report of the Complete Edition for a more in-depth presentation.

In closing, we wish to thank all libraries named in the *Comments* for putting the sources at our disposal.

Munich, spring 2009  
Annette Oppermann

## PRÉFACE

Lorsque Haydn regagna Vienne après son second long séjour en Angleterre en 1795, il rapportait un livret qui allait devenir le point de départ d'une de ses œuvres les plus célèbres: l'oratorio *La Création*. L'idée de cette composition avait germé dès son premier voyage, lorsqu'à l'été 1791 il avait assisté aux représentations monumentales des «Commemoration festivals» londoniens donnés en l'honneur de Georg Friedrich Händel à l'abbaye de Westminster, qui lui avaient permis d'entendre pour la première fois des oratorios anglais comme *le Messie* ou *Israël en Egypte*. Profondément touché par la grandeur de la musique de Händel et par l'effet immédiat qu'elle produisait sur le public, il semble que Haydn ait confié à un ami qu'il aurait aimé «composer une œuvre de ce genre». Cet ami, saisissant sa bible, lui aurait répondu: «Tenez, prenez ceci et commencez par le commencement.» Effectivement, Haydn obtint ensuite de Johann Peter Salomon, son imprésario anglais, un livret adéquat en anglais. À son retour définitif d'Angleterre à l'été 1795, il remit ce livret au baron Gottfried van Swieten (1733–1803), préfet de la bibliothèque impériale de la cour et grand promoteur de la musique, pour adaptation.

Le livret anglais original a malheureusement disparu et son auteur reste inconnu (il pourrait s'agir d'un livret de Charles Jennens destiné originellement à Händel; à ce sujet voir l'ouvrage récent de Neil Jenkins, *The libretto of Haydn's „The Creation“*, dans: *Haydn Society Journal* 24/2, 2005). Outre la genèse biblique et différents psaumes, deux classiques de la littérature anglaise constituent les sources principales du livret: l'épopée biblique de John Milton, *Paradise Lost* (1667/74) et le grand poème en vers sur la nature de James Thomson, *The Seasons* (1730/46). Il est très difficile d'évaluer l'ampleur des modifications apportées par van Swieten pour l'élaboration du texte

en allemand. À ce sujet, il écrivit lui-même plus tard dans la *Allgemeine musikalische Zeitung* (1798/99, col. 254s.): «Pour en donner la primeur à notre mère patrie, je décidai de parer le poème anglais de nouveaux atours allemands. C'est ainsi que je procédai à la traduction, restant globalement fidèle au texte anglais pour l'essentiel, mais m'en éloignant aussi souvent dans le détail que le discours et l'expression musicale, dont l'idéal était déjà présent à mon esprit, m'ont semblé l'exiger.»

Van Swieten avait construit la structure rythmique de son texte de telle sorte que, lorsqu'il dut plus tard établir une version anglaise de *La Création* (pour l'édition originale bilingue parue en 1800, cf. frontispice), il put se reporter directement au livret anglais d'origine. Largement inspirée de la tradition chorale anglaise, *La Création* se révèle ainsi une œuvre pensée dès le départ à la fois pour le public anglais et allemand, et constitue ainsi le premier, voire le seul oratorio composé en deux langues de l'histoire de la musique.

La collaboration entre compositeur et librettiste, déjà éprouvée lors de projets antérieurs comme *Les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix* (version vocale en 1796), devint particulièrement étroite pour *La Création*: Van Swieten intégrait à son livret des suggestions pour la mise en musique auxquelles Haydn se montrait tout à fait ouvert. De son côté, le compositeur s'installa même provisoirement au centre ville de Vienne en 1797, afin de «pouvoir effectuer des modifications sur le texte» en étroite collaboration avec van Swieten et «lui en montrer différents numéros». Haydn avait composé cette œuvre dans l'objectif d'une représentation prévue dans le cadre des concerts de la «Gesellschaft der Associierten Cavaliere» qui se composait de représentants de la noblesse viennoise, et avait obtenu en contrepartie une rétribution véritablement princière de

500 ducats (environ une fois et demie son salaire annuel de maître de chapelle auprès des Esterházy). La première représentation de l'œuvre eut lieu avec succès le 30 avril 1798 au palais Schwarzenberg à Vienne, devant les invités choisis de cette société, sous la direction du compositeur, et fut suivie dès le mois de mai de plusieurs reprises. Mais c'est seulement le 19 mars de l'année suivante que *La Création* fut donnée en concert public au Hofburgtheater de Vienne. Lors de cette représentation, Haydn se trouvait à la tête de 180 musiciens, mais leur nombre passa à environ 200 lors de la représentation donnée pour la Tonkünstler-Societät de Vienne en décembre 1799. Il semble que Haydn ait atteint là la puissance sonore recherchée, ainsi qu'il le dit à son tout premier biographe Georg August Griesinger: «Ma composition est écrite en grand [...], elle ne trouvera donc son bonheur qu'avec un orchestre nombreux et accompli pour produire l'effet adéquat.»

\*

La partition autographe de *La Création* a disparu à la mort de van Swieten en 1803. Le matériel actuellement conservé à Vienne en revêt d'autant plus d'importance qu'il est manifestement issu directement du manuscrit autographe de la partition (conducteur et parties séparées du fonds de la Tonkünstler-Societät). Pour ce qui concerne les sources que constituent les copies utilisées par Haydn, on peut y ajouter un conducteur également issu partiellement du manuscrit autographe ainsi que la copie à graver préparée avec un soin extraordinaire par Johann Elbler, de longue date copiste attitré du compositeur. Ce document revu méticuleusement par Haydn et van Swieten constitue une exception dans l'héritage de Haydn, car chaque mouvement fait l'objet d'une partition individuelle, d'après laquelle fut ensuite gravée fidèlement, à la page et au signe près, l'édition originale bilingue. Comme on peut le constater d'après les nombreux ajouts et modifications figurant dans les sources,

Haydn a retravaillé de nombreux détails de son œuvre jusqu'au dernier moment avant la gravure. Avec le soutien de van Swieten, il fixa ainsi une version de dernière main, dans laquelle il transmet son œuvre au monde. Cette version de *La Création* ne fut jamais jouée sous la direction de Haydn à Vienne, car toutes les révisions entreprises pour l'impression ne figurent pas dans le matériel viennois. Comme il est impossible de reconstituer une version originale fiable d'après le matériel utilisé jusque tard dans le XIX<sup>e</sup> siècle, une édition scientifique de *La Création* doit s'en tenir à la restitution de la version de dernière main.

La présente Studien-Edition propose la partition de l'Édition Complète publiée par le Joseph Haydn-Institut (*Joseph Haydn Werke*, série XXVIII, vol. 3, tomes 1 et 2, *Die Schöpfung*, éd. par Annette Oppermann, Munich: G. Henle Verlag, 2008). La copie à graver a servi ici de source principale. Cependant, bien que le chiffrage de la basse, partiellement complété par Haydn dans son conducteur, n'appartienne pas à la version de dernière main, il est reproduit dans la partition – et non dans les *Bemerkungen* ou *Comments* –, dans la mesure où c'est la seule manière de le présenter dans un contexte musical cohérent. Les témoignages conservés par endroits d'une pratique différente sous la direction de Haydn sont signalés dans la partition par des notes de bas de page renvoyant aux *Bemerkungen* ou *Comments*.

Des comptes rendus des premières représentations témoignent que *La Création* était toujours donnée avec trois solistes (et non – comme on le fait volontiers aujourd'hui – avec deux solistes supplémentaires pour les parties d'Adam et Eve). Comme on peut le constater d'après le matériel viennois, les solistes chantaient aussi les parties chorales. Concernant l'ornementation, les situations sont variables: dans des exemplaires ultérieurs des voix solistes figurent de nombreuses appoggiatures, coloratures et ornements alors que dans les premières versions de ces parties chantées ne sont notées, conformé-



ment aux partitions, que de très rares indications sur l'ornementation et les coloratures. Cela correspond à l'analyse musicale: la ligne de chant des deux airs de sopranes n° 4b et 7b intègre déjà de nombreuses ornementsations. De plus, l'aversion de Haydn pour l'adjonction d'ornements dans ses messes et oratorio tardifs est bien connue. Par exemple, à l'occasion d'une représentation de *La Création*, il aurait félicité la chanteuse car elle «avait chanté sa partie avec tant de délicatesse et de fidélité qu'elle ne s'était permis aucun ajout inutile». Aucun élément ne vient donc fonder le postulat selon lequel les ornements ajoutés ultérieurement de mains différentes dans le matériel viennois correspondent à l'intention de Haydn. C'est pourquoi elles ne sont pas documentées dans la présente édition.

Une description détaillée des circonstances de la création et des révisions de l'œuvre

ainsi qu'un traitement approfondi des questions relatives à l'interprétation figurent dans la préface du volume correspondant de l'Édition Complète *Joseph Haydn Werke*. Une description des sources les plus importantes et des principes éditoriaux est fournie dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette Studien-Edition. Là encore, il faudra se reporter au Commentaire Critique de l'Édition Complète pour davantage de détails.

Enfin, nous remercions toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour avoir mis aimablement les sources à notre disposition.

Munich, printemps 2009

Annette Oppermann