

JOSEPH HAYDN
Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze

Les Sept Dernières Paroles du Christ / The Seven Last Words of Christ

CUARTETO CASALS



JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze Hob.XX:02

Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix / The Seven Last Words of Christ

- | | | | |
|---|--|---|------|
| 1 | | Introduzione. <i>Maestoso ed adagio</i> | 5'18 |
| 2 | | Sonata I. Vater, vergib ihnen. <i>Largo</i> | 5'48 |
| 3 | | Sonata II. Fürwahr, ich sag' es dir. <i>Grave e cantabile</i> | 8'21 |
| 4 | | Sonata III. Frau, hier siehe deinen Sohn. <i>Grave</i> | 9'24 |
| 5 | | Sonata IV. Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? <i>Largo</i> | 6'38 |
| 6 | | Sonata V. Jesus rufet: Ach, mich dürstet! <i>Adagio</i> | 8'46 |
| 7 | | Sonata VI. Es ist vollbracht. <i>Lento</i> | 7'39 |
| 8 | | Sonata VII. Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist. <i>Largo</i> | 6'30 |
| 9 | | Terremoto. <i>Presto e con tutta la forza</i> | 1'45 |

Cuarteto Casals

Abel Tomàs Realp, *1st violin*

Vera Martínez Mehner, *2nd violin*

Jonathan Brown, *viola*

Arnau Tomàs Realp, *cello*

Haydn : Les Sept Dernières Paroles

Il est tout à fait pertinent que cet enregistrement des *Sept Dernières Paroles du Christ* de Haydn soit signé par le Cuarteto Casals, car cette œuvre représente l'une des rares traces parvenues jusqu'à nous de la relation florissante du compositeur avec l'Espagne, où sa musique semble être rapidement devenue aussi populaire qu'elle l'était en France et en Grande-Bretagne. Haydn bénéficie d'une mention spéciale dans le long "poème didactique" en cinq chants de Tomás de Iriarte (1750-1791), *La Música* (1779) :

*Sólo á tu númen, Háymen prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas¹.*

L'argument du Canto V signale clairement que la musique de chambre de Haydn fut largement diffusée en Espagne ; par ailleurs, son *Stabat Mater* de 1767 se trouve également dans de nombreuses sources ecclésiastiques. Iriarte, dans son rôle d'agent de la comtesse-duchesse de Benavente y Osuna, fit en sorte que le compositeur envoyât régulièrement des œuvres à son employeur à la cour de Madrid tout au long des années 1780. Malheureusement, nous ne savons pas précisément de quelles compositions il s'agit – il est tout à fait possible qu'il y ait eu quelques quatuors à cordes aujourd'hui perdus.

Le monument le plus durable de la popularité du compositeur en Espagne, cependant, doit ses origines non pas à la capitale mais à la ville portuaire atlantique de Cadix ; et il ne s'agit pas de musique profane, mais sacrée, bien que d'une espèce très rare. Haydn lui-même devait raconter sa genèse plus tard, en 1801 :

Il y a une quinzaine d'années, un chanoine de Cadix m'a demandé de composer une musique instrumentale sur les Sept Dernières Paroles du Christ en Croix. Il était d'usage alors, à l'église principale de Cadix, de présenter un oratorio chaque année pendant le carême. Les circonstances suivantes devaient contribuer dans une large mesure à l'effet de l'exécution : les murs, les fenêtres et les piliers de l'église étaient tendus de noir ; seule une grande lampe suspendue au centre illuminait cette sainte obscurité. À midi, on fermait toutes les portes, et

alors commençait la musique. Après un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait l'une des sept paroles et livrait une homélie sur celle-ci. Après quoi, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. Cet intervalle de temps était rempli par la musique. L'évêque montait en chaire et en descendait une deuxième, une troisième fois, et ainsi de suite, et à chaque fois l'orchestre intervenait à la fin de son homélie.

Ma composition devait s'adapter à ces conditions. La tâche consistant à faire se succéder sans laisser l'auditeur sept adagios devant durer dix minutes chacun n'était pas des plus faciles [...]²

Aucun document contemporain concernant cette commande ou la première représentation de l'œuvre n'a survécu, pas plus que la partition autographe ; Haydn a sans doute envoyé celle-ci en Espagne. Mais des recherches sur les robustes traditions locales à Cadix ont démontré que l'œuvre n'était pas destinée à la cathédrale (comme l'implique le texte de Haydn), mais à l'Oratoire de la Santa Cueva*, dans la paroisse de Rosario ; on observait, dans cette église construite dans une grotte souterraine, la dévotion pascale des Tres Horas (les heures de midi à trois de l'après-midi du vendredi saint), importée d'Amérique latine quelques années auparavant et qui correspond à la cérémonie décrite ici. La composition fut commandée par deux nobles (dont un chanoine de la cathédrale), à qui Haydn fait allusion dans une lettre du 27 février 1787 à son éditeur viennois Artaria : "ces messieurs de Cadix, qui après tout sont à l'origine de ces sonates et qui me les ont payées".

La première mention connue des *Sept Dernières Paroles* se trouve dans une lettre à Artaria en date du 11 février 1787, qui nous apprend que la version originale était déjà achevée, mais aussi que Haydn avait presque fini de transcrire l'œuvre pour quatuor à cordes. Cela marque le début d'une correspondance importante avec plusieurs éditeurs, au bout de laquelle le compositeur parvint à faire sortir son œuvre dans des éditions autorisées à la fois à Vienne et à Londres. Elle fut très vite donnée à Vienne (26 mars) et Bonn (30 mars), de toute évidence sur la base de parties manuscrites, puisque la première édition imprimée (celle d'Artaria) ne devait sortir qu'en juillet 1787 ; ces concerts ont dû précéder la création "officielle" à Cadix le vendredi saint (6 avril) 1787. On peut supposer que Haydn écrivit la plus grande partie de l'œuvre en 1786, année d'activité surhumaine au cours de laquelle il avait non seulement composé trois des six Symphonies "parisiennes" et un recueil de concertos pour le roi de Naples, mais également préparé et dirigé pas moins de 125 représentations à l'opéra d'Eszterháza.

¹ "À ton génie seul, Haydn prodigieux, / Les Muses ont concédé cette grâce / D'être toujours si nouveau et si abondant / Que la curiosité ne se lasse jamais / De tes œuvres, même répétées mille fois" : Tomás de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787), II, pp.62-63 (cité par Robert Stevenson, "Los contactos de Haydn con el mundo ibérico", *Revista Musical Chilena*, XXXVI/57, 1982, p.5).

² Préface de la première édition de la version oratorio de l'ouvrage (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1801).

Même si Haydn dit, dans le texte en page précédente, que la coutume à Cadix était de donner un “oratorio”, sa mission était en fait d’écrire sept mouvements pour orchestre seul, chacun d’entre eux devant créer une atmosphère inspirée par l’une des phrases attribuées par les Évangiles au Christ mourant. Il choisit de les encadrer par un mouvement lent supplémentaire appelé “Introduzione” ainsi qu’une conclusion Presto intitulée “Il Terremoto” et censée représenter le tremblement de terre qui eut lieu après la mort du Christ (Matthieu 27, 51). L’œuvre est écrite pour un orchestre classique au complet avec les bois par deux, quatre cors et (dans le *Terremoto* seulement) deux trompettes et timbales.

Malgré le grand effectif qu’elle requiert, sa durée d’une heure environ (deux fois celle des symphonies les plus longues de Haydn) et la prétendue difficulté de retenir l’attention du public avec une musique presque exclusivement lente et austère, la version originale de l’œuvre rencontra rapidement le succès partout en Europe. Néanmoins, le compositeur avait manifestement décidé de faire en sorte que ce morceau qu’il tenait en haute estime pût atteindre la plus large diffusion possible. À cette fin, nous l’avons vu, il effectua personnellement une transcription pour quatuor à cordes qui fut publiée à Vienne un mois après l’original³, en même temps qu’une version pour piano seul dont il avait simplement supervisé l’adaptation. L’œuvre fut donc mise à la portée des nombreux amateurs qui exécutaient chez eux sa musique de chambre et ses sonates pour piano. Plus tard, en 1795-1796, Haydn l’adapta en oratorio pour chœur et quatre solistes. Mais l’instinct du compositeur se révéla correct : la version purement orchestrale a vite quitté le répertoire, l’oratorio a eu dans la salle de concert une carrière en dents de scie, et c’est l’arrangement pour quatuor qui est de loin le plus fréquemment joué.

Haydn lui-même qualifiait invariablement de “sonate” les sept mouvements sur texte biblique. Et en effet, ils revêtent tous la forme standard d’un premier mouvement en forme sonate, avec reprise de l’exposition indiquée partout sauf dans la *Sonata I*. Le compositeur prend soin d’y introduire les contrastes de tonalité, de texture et d’affect qui sont indispensables à ce schéma formel. Un exemple évident en est fourni par le début tout en douceur de la *Sonata V* en La majeur, suivi d’une figuration violente et cinglante en mineur qui suggère les tourments du Christ assoiffé. C’est aussi l’un des mouvements dans lesquels on entend le plus clairement le procédé qu’adopte Haydn de “mettre en musique” le texte latin de chaque mouvement comme un motif thématique – ici, “*Sitio*” (J’ai soif) dans la phrase initiale du premier violon sur accompagnement pizzicato. De même, l’architecture globale évacue tout risque de monotonie :

chaque mouvement est de tonalité différente (cinq en mineur, quatre en majeur), la seule exception étant le *Terremoto* conclusif, qui de façon tout à fait inhabituelle revient non pas au ré mineur de l’*Introduzione*, mais au do mineur de la *Sonata II*, procédure impensable dans une symphonie haydnienne ; par ailleurs, les indications de tempo permettent différents degrés de “lenteur”. Les mouvements ajoutés par Haydn aux sept prescrits aident à ce processus : bien qu’indiquée “Adagio”, l’*Introduzione* tire une puissance dramatique considérable de ses rythmes pointés baroquissimes, alors que le tremblement de terre conclusif déchaîne une incroyable énergie accumulée dans son *Presto con tutta la forza*, qui se termine dans la nuance *fff*. Même sans la palette de timbres et la dynamique plus larges qui sont propres à l’orchestre, cette œuvre galvanise et fascine l’auditeur ; son langage harmonique et mélodique d’une intense noblesse, une fois transposé aux quatre instruments à cordes, donne déjà un avant-goût des sublimes quatuors du dernier Haydn.

On exécuta encore *Les Sept Dernières Paroles* à Cadix chaque semaine sainte jusqu’à la fin du XIX^e siècle. Ces occasions ont déclenché la vocation d’au moins un compositeur. Manuel de Falla, né dans cette ville en 1876, entendit l’œuvre alors qu’il était encore jeune enfant et la joua ensuite en duo de piano avec sa mère pour son premier récital public à l’âge de onze ans. Il se souvint plus tard : “Quel équilibre ! Pas une note de trop, ni une de moins qu’il n’en faut. La perfection absolue. Merveilleux⁴ !”

CHARLES JOHNSTON

*** Le Cuarteto Casals a enregistré des extraits des *Sept Dernières Paroles du Christ* dans le cadre de l’Oratoire de la Santa Cueva, auquel était destinée l’œuvre originale. Vous pouvez retrouver cette prestation filmée sur notre chaîne harmonia mundi sur YouTube & Dailymotion.**

³ Artaria publica l’arrangement pour quatuor comme l’op.48 de Haydn. Le numéro d’opus 51 qu’on utilise généralement de nos jours provient de l’édition de 1788 publiée par l’éditeur parisien Le Duc.

⁴ Manuel Orozco, *Falla, Biografía ilustrada* (Barcelona, Ediciones Destino, 1968), pp.14, 17 ; cité par Stevenson, op. cit., p.12.

Haydn: The Seven Last Words

It is entirely appropriate that this recording of Haydn's *Seven Last Words of Christ* should be performed by the Cuarteto Casals, for the work represents one of the few surviving traces of the composer's flourishing relationship with Spain, where his music seems quickly to have become as popular as it was in France and Britain. He is singled out for mention in the long 'didactic poem' in five cantos by Tomás de Iriarte (1750-91), *La Música* (1779):

*Sólo á tu númen, Háydén prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.*⁵

The 'argument' to Canto V makes it clear that Haydn's chamber music was widely performed in Spain, and his *Stabat Mater* of 1767 is also found in many ecclesiastical sources. Iriarte, in his role as agent to the Countess-Duchess of Benavente y Osuna, arranged for the composer to send works regularly to his employer at the court of Madrid for most of the 1780s. Unfortunately, we do not know precisely what this music was – it may well have included some now lost string quartets.

The most enduring monument to the composer's Spanish popularity, however, originated not in the capital but in the Atlantic seaport of Cádiz, and was not secular but sacred music, albeit of a very unusual sort. Haydn himself related its genesis in 1801:

About fifteen years ago I was requested by a canon of Cádiz to compose instrumental music on the Seven Last Words of Our Saviour on the Cross. It was customary at the principal church of Cádiz to present an oratorio every year during Lent, and the following circumstances must have contributed in no small measure to the effectiveness of the performance. The walls, windows, and pillars of the church were hung with black cloth, and only one large lamp hanging in the centre illuminated the sacred darkness. At midday all the doors were closed; then the music began. After a suitable introduction, the bishop ascended the pulpit, pronounced the first of the seven Words, and delivered a homily thereon.

When this was over, he left the pulpit and prostrated himself before the altar. This interval was filled by music. The bishop then in like manner pronounced the second Word, then the third, and so on, the orchestra following on the conclusion of each discourse.

*My composition was to fit these conditions, and it was no easy task to compose seven adagios lasting ten minutes each, and to have them succeed one another without fatiguing the listener . . .*⁶

No contemporary documents have survived concerning this commission or the first performance, nor is the autograph manuscript extant; Haydn presumably sent it to Spain. But research into the strong local traditions in Cádiz has shown that the work was intended not for the cathedral (as Haydn's text implies) but for the Oratorio de la Santa Cueva in the parish of Rosario; this church built in a grotto observed the Easter devotion of the *Tres Horas* (the hours from noon to three on Good Friday), imported from Latin America some years previously and which corresponds to the ceremony described here. The piece was commissioned by two noblemen (one a canon of the cathedral), to whom Haydn refers in a letter of 27 February 1787 to his Viennese publisher Artaria as 'the gentlemen from Cádiz, who after all are responsible for my having written the Sonatas, and who paid me for them'.

The earliest surviving reference to *The Seven Last Words* comes in a letter to Artaria dated 11 February 1787, from which we learn not only that the original was complete, but also that Haydn had nearly finished arranging it for string quartet. This is the beginning of an extensive correspondence with publishers in which the composer contrived to have his work issued in authorised editions in both Vienna and London. It quickly received performances in Vienna (26 March) and Bonn (30 March), obviously from manuscript parts, since the first print (Artaria's) was not issued until July 1787; these must have preceded the 'official' premiere in Cádiz on Good Friday (6 April) 1787. Haydn presumably wrote most of the work in 1786, a year of superhuman activity for him, in the course of which he not only composed three of the 'Paris' Symphonies and a set of concertos for the King of Naples, but also rehearsed and conducted no fewer than 125 performances at the Eszterháza opera house.

Although Haydn says the custom in Cádiz was to perform an 'oratorio', his brief was in fact to write these seven movements for orchestra alone, each of them creating a

⁵ "To your inspiration alone, prodigious Haydn, / The Muses have granted the favour / Of being so constantly new, and so abundant, / That curiosity is never sated / By your works repeated a thousand times": Tomás de Iriarte, *Colección de obras en verso y prosa* (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787), II, pp.62-63 (quoted in Robert Stevenson, 'Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico', *Revista Musical Chilena*, XXXVI/57, 1982, p.5).

⁶ Preface to the first edition of the oratorio version of the work (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801).

mood inspired by one of the sayings attributed to the dying Christ in the Gospels. He chose to frame them with a further slow movement called 'Introduzione' and a concluding Presto entitled 'Il Terremoto', intended to depict the earthquake that occurred after Christ's death (Matthew 27:51). The work was scored for a full Classical formation with double woodwind, four horns, and (in the Terremoto only) two trumpets and timpani.

Despite the large forces required, the playing time of around an hour (twice that of his longest symphonies), and the supposed difficulty of holding the audience's attention with almost exclusively slow and severe music, the original version of the work rapidly enjoyed success all over Europe. Nonetheless, the composer had clearly resolved to make sure that a piece he held in high esteem would achieve the widest possible diffusion. To that end, as we have seen, he personally made a transcription for string quartet that was published in Vienna a month after the original,⁷ along with a version for solo piano which he merely supervised. The work was thus placed within the grasp of the many amateurs who played his chamber music and piano sonatas in their own homes. Later, in 1795-96, Haydn adapted it as an oratorio for four soloists and chorus. But the composer's instinct was correct: the purely orchestral version quickly dropped out of the repertoire, the oratorio has had an erratic career in the concert hall, and it is the quartet arrangement that is by far the most frequently performed.

Haydn himself invariably described the seven scripturally based movements as 'Sonatas', and indeed they are all in standard first-movement form, with exposition repeats in all but Sonata I. He takes care to introduce the contrasts of key, texture, and affect so vital to this formal scheme. An obvious example is the gentle opening of Sonata V in A major, followed by violent slashing figuration in the minor suggesting the torments of the parched Christ. This is also one of the movements in which one hears most clearly Haydn's device of 'setting' the Latin text for each movement as a thematic motif – here 'Si-tio' (I thirst) in the initial phrase for first violin over the pizzicato accompaniment. The overall architecture, too, ensures there is no risk of monotony: each movement is in a different key (five in the minor, four in the major), the only exception being the final Terremoto, which unusually returns not to the D minor of the Introduzione, but to the C minor of Sonata II, a procedure unthinkable in a Haydn symphony; and the tempo markings allow for various degrees of 'slowness'. Haydn's additions to the seven prescribed movements help in this process: though marked Adagio, the Introduzione gains dramatic power from its Baroque dotted rhythms, and the final earthquake unleashes incredible pent-up energy in its Presto con tutta la forza,

ending *fff*. Even without the enhanced timbral and dynamic range of the orchestra, the work galvanises and fascinates the listener; and its intensely noble harmonic and melodic language, when transferred to the four stringed instruments, already gives a foretaste of Haydn's sublime late quartets.

The Seven Last Words continued to be given in Cádiz each Holy Week until the end of the nineteenth century, and triggered at least one composer's vocation. Manuel de Falla, born in the city in 1876, heard the work as a child and played it as a piano duet with his mother for his first public recital at the age of eleven. He later recalled: 'What balance! Not one note too many, nor one too few. Absolute perfection. Marvellous!'⁸

CHARLES JOHNSTON

The Cuarteto Casals has recorded excerpts from *The Seven Last Words of Christ* at the Oratorio de Santa Cueva, the place for which the work was originally written. You can see the film of this on our harmonia mundi channel on YouTube and Dailymotion.

⁷ Artaria published the quartet arrangement as Haydn's op.48. The opus number 51 that is now generally used derives from the 1788 edition by Le Duc of Paris.

⁸ Manuel Orozco, *Falla, Biografía ilustrada* (Barcelona: Ediciones Destino, 1968), pp.14, 17; quoted in Stevenson, op. cit., p.12.

Haydn: „Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze“

Es fügt sich gut, dass sich das Cuarteto Casals dieser Einspielung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* gewidmet hat, denn dieses Werk ist eine der wenigen heute noch erkennbaren Spuren der lebhaften Beziehungen des Komponisten zu Spanien, wo seine Musik, wie es scheint, schnell ebenso populär wurde wie in Frankreich und England. Davon zeugt auch die Erwähnung Haydns in dem umfangreichen „Lehrgedicht“ in fünf Gesängen *La Música* (1779) von Tomás de Iriarte (1750-91):

*Sólo á tu númen, Háydén prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.⁹*

Was in diesem Canto V gesagt wird, lässt darauf schließen, dass die Kammermusik Haydns in Spanien weit verbreitet war, und sein *Stabat Mater* von 1767 findet sich in vielen kirchlichen Quellen. Im Auftrag der Gräfin-Herzogin Benavente y Osuna sorgte Iriarte dafür, dass der Komponist in den 1780er Jahren regelmäßig Werke an seine Dienstherrschaft am Hof von Madrid schickte. Leider wissen wir nicht genau, um welche Kompositionen es sich dabei handelte – es ist gut möglich, dass heute verschollene Streichquartette darunter waren.

Das Werk, das die Popularität des Komponisten in Spanien am nachhaltigsten gesichert hat, verdankt seine Entstehung aber nicht der Hauptstadt, sondern der Hafenstadt Cádiz am Atlantik, und es war kein weltliches, sondern ein geistliches Werk, wenn auch ein sehr ungewöhnliches. Haydn selbst hat seine Entstehungsgeschichte 1801 wie folgt geschildert:

„Es sind ungefähr fünfzehn Jahre, dass ich von einem Domherrn in Cadix ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkten Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nemlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende grosse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; jetzt begann die Musik. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an.

So wie sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u.s.w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn. Die Aufgabe, sieben Adagio's, wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte, aufeinander folgen zu lassen, ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten (...)“¹⁰

Schriftliche Zeugnisse, diesen Auftrag oder die erste Aufführung betreffend, sind nicht erhalten, und das Autograph ist verschollen; Haydn hat es vermutlich nach Spanien geschickt. Durch die Erforschung der alten lokalen Traditionen in Cádiz konnte aber nachgewiesen werden, dass das Werk nicht für die Kathedrale bestimmt war (wie Haydns Erzählungen es nahe legen), sondern für das Oratorio de la Santa Cueva im Pfarrbezirk Rosario; in dieser in eine Höhle hineingebauten Kirche feierte man die Osterandacht der *Tres Horas* (der Stunden von Mittag bis drei Uhr am Karfreitag). Man hatte diesen Brauch einige Jahre zuvor von Lateinamerika übernommen, und die Liturgie entspricht dem von Haydn beschriebenen Ablauf. Auftraggeber waren zwei Herren (einer von ihnen Domherr der Kathedrale), die Haydn in einem Brief vom 27. Februar 1787 an seinen Wiener Verleger Artaria erwähnt: „(...) die Herrn von Cadix, welche doch die Grundursache dieser Sonaten sind und mich darum bezahlten.“

Die früheste Erwähnung der *Sieben letzten Worte*, von der wir heute Kenntnis haben, findet sich in einem Brief an Artaria vom 11. Februar 1787, dem zu entnehmen ist, dass die Originalfassung vollständig vorlag und dass Haydn an einer Bearbeitung für Streichquartett arbeitete, die fast fertig war. Es war dies der Beginn einer umfangreichen Korrespondenz mit Verlegern, die der Komponist mit dem Ziel autorisierter Ausgaben des Werks in Wien und London führte. Es kam sehr schnell zu Aufführungen in Wien (26. März) und Bonn (30. März), offenbar unter Verwendung handschriftlicher Stimmen, denn der erste Druck (bei Artaria) erschien erst im Juli 1787; sie müssen der „offiziellen“ Uraufführung in Cádiz am Karfreitag (6. April) 1787 vorausgegangen sein. Vermutlich hat Haydn das Werk zum größten Teil im Jahr 1786 geschrieben, einem Jahr übermenschlicher Anstrengung, in dem er nicht nur drei der „Pariser“ Sinfonien und eine Reihe von Konzerten für den König von Neapel komponierte, sondern auch Proben leitete und nicht weniger als 125 Aufführungen am Opernhaus von Eszterháza dirigierte.

⁹ „Deinem Schöpfergeist allein, wunderbarer Haydn, / Haben die Musen die Gunst erwiesen, / Immer wieder so neu und unerschöpflich zu sein, / Dass die Neugier auf deine Werke nie nachlässt, / Werden sie auch tausendmal wiederholt“; Tomás de Iriarte, *Colección de obras in verso y prosa* (Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1787), II, pp.62-63 (zitiert in Robert Stevenson, „Los Contactos de Haydn con el Mundo Ibérico“, *Revista Musical Chilena*, XXXVI/57, 1982, p.5).

¹⁰ Vorwort zur Erstausgabe der Oratorienfassung des Werkes (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801)

Haydn sagt zwar, es sei in Cádiz Brauch gewesen, ein „Oratorium“ aufzuführen, tatsächlich hatte er aber den Auftrag, diese sieben Sätze als reine Instrumentalmusik zu schreiben, jeden von ihnen in einer Stimmung, die die Worte des sterbenden Christus abbildet, wie sie in den Evangelien überliefert sind. Er entschloss sich, sie durch einen weiteren langsamen Satz mit dem Titel „Introduzione“ und ein abschließendes Presto mit dem Titel „Il Terremoto“ zu ergänzen und zu umrahmen, das letztere eine musikalische Schilderung des Erdbebens nach Jesu Tod (Matth.27, 51). Das Werk war für großes Orchester der Wiener Klassik geschrieben mit doppelt besetzten Holzbläsern, vier Hörnern und (nur im *Terremoto*-Satz) zwei Trompeten und Pauken.

Trotz des großen instrumentalen Apparats, der für die Aufführung erforderlich war, trotz der Aufführungsdauer von etwa einer Stunde (doppelt so lang wie seine längsten Sinfonien), trotz der zu erwartenden Schwierigkeit, die Aufmerksamkeit des Publikums mit nahezu ausschließlich langsamer, ernster Musik zu fesseln, war die Originalfassung des Werks schnell in ganz Europa erfolgreich. Der Komponist wollte aber ganz sicher gehen, dass das Werk, von dem er eine hohe Meinung hatte, zu größtmöglicher Verbreitung gelangte. Zu diesem Zweck fertigte er, wie gesagt, selbst eine Bearbeitung für Streichquartett an, die einen Monat nach der Originalfassung in Wien im Druck erschien¹¹, zusammen mit einer Klavierfassung, die er nur durchsah. Damit war das Werk auch den vielen Dilettanten zugänglich, die seine Kammermusik und seine Klaviersonaten im häuslichen Kreis spielten. Später, im Jahr 1795-96, bearbeitete Haydn das Werk als Oratorium für vier Solisten und Chor. Aber es bewahrheitete sich, was der Komponist instinktiv gewusst hatte: die rein orchestrale Fassung verschwand aus dem Repertoire, das Oratorium erscheint immer einmal wieder in Konzertprogrammen, die Quartettbearbeitung aber ist die bei weitem am häufigsten gespielte Fassung.

Haydn selbst hat die sieben auf biblische Texte komponierten Sätze stets als „Sonaten“ bezeichnet, und tatsächlich haben alle Sonatensatzform (die Form des ersten Satzes im Sonatensatzzyklus) mit Wiederholung der Exposition in allen Sätzen außer der Sonate I. Der Komponist sorgt auch für die in diesem Formschema unerlässlichen Kontraste in Tonart, Satztechnik und Charakter. Ein eindrucksvolles Beispiel ist die ruhige Eröffnung der *Sonate V* in A-dur, auf die eine heftige, schneidende Figuration in der Molltonart folgt, ein Abbild der Qualen des dürstenden Christus. Es ist dies auch einer der Sätze, in denen sehr deutlich der Kunstgriff Haydns herauszuhören ist, der darin besteht, den lateinischen Text jedes Satzes seinem deklamatorischen Gestus folgend als thematisches Motiv

zu „vertönen“ – hier „Si-tio“ (Mich dürstet) in der Anfangsphase der ersten Violine über einer Pizzicato-Begleitung. Der Formbau des Werkes als Ganzes ist ebenfalls geeignet, der Gefahr der Einförmigkeit vorzubeugen: jeder Satz steht in einer anderen Tonart (fünf in einer Moll-, vier in einer Durtonart); einzige Ausnahme ist der Schlusssatz *Terremoto*, der – völlig ungewöhnlich – nicht zum d-moll der *Introduzione* zurückkehrt, sondern zum c-moll der Sonate II, was in einer Haydn-Sinfonie undenkbar wäre; die Tempobezeichnungen lassen zudem unterschiedliche Stufen von „Langsamkeit“ zu. Auch die Sätze, die Haydn den sieben vorgegebenen Sätzen hinzugefügt hat, tragen zu dieser Wirkung bei: die *Introduzione* ist zwar mit Adagio bezeichnet, es erwächst ihr aber aus ihren punktierten Rhythmen mit barocker Klangwirkung eine große dramatische Kraft, und das Erdbeben, mit dem das Werk endet, entfaltet in seinem *Presto con tutta la forza*, das *fff* endet, eine ungeheure aufgestaute Energie. Auch ohne das breitere Spektrum der Klangfarben und dynamischen Schattierungen eines Orchesters hat dieses Werk eine elektrisierende Wirkung und zieht den Hörer in seinen Bann; und die hohe Kunst der harmonischen und melodischen Gestaltungsmittel, auf die vier Streichinstrumente übertragen, gibt bereits einen Vorgeschmack der erlesenen Streichquartette des späten Haydn.

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze wurden in Cádiz noch bis Ende des 19. Jahrhunderts jedes Jahr in der Karwoche aufgeführt und haben mindestens einen Komponisten zu seiner Berufswahl angeregt. Manuel de Falla, 1876 in dieser Stadt geboren, hörte das Werk schon als Kind und spielte es bei seinem ersten öffentlichen Auftritt im Alter von elf Jahren vierhändig mit seiner Mutter. Er erinnerte sich später: „*Welche Ausgewogenheit! Keine Note zu viel, keine zu wenig. Absolute Vollkommenheit. Fabelhaft!*“¹²

CHARLES JOHNSTON
Übersetzung Heidi Fritz

Das Cuarteto Casals hat Auszüge aus *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* im Oratorio de la Santa Cueva aufgenommen, für die das Werk einst bestimmt gewesen war. Eine Filmfassung dieses Auftritts können Sie in unserem harmonia mundi-Programm auf YouTube & Dailymotion sehen.

¹¹ Bei Artaria erschien die Quartettfassung als Haydns op.48. Die heute allgemein gebräuchliche Opuszahl 51 geht auf die 1788 erschienene Ausgabe bei Le Duc, Paris, zurück.

¹² Manuel Orozco, Falla, *Biografía ilustrada* (Barcelona: Ediciones Destino, 1968), pp.14, 17; zitiert in Stevenson, op.cit., p.12.

I Pater, dimitte illis: non sciunt enim quid faciunt

Father, forgive them, for they know not what they do
Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font
Vater, verzeihe ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun

II Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso

Verily, I say unto thee: this day shalt thou be with me in paradise
En vérité je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi au paradis
Wahrlich ich sage dir: heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein

III Mulier, ecco filius tuus, et tu, ecce mater tua!

Woman, behold, thy son; son, behold thy mother
Femme, voici ton fils ; fils, voilà ta mère
Weib, siehe hier: dein Sohn; und du, siehe hier: deine Mutter

IV Eli, eli, lama sabactani

My God, my God, why hast thou forsaken me?
Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?
Vater, Vater, warum hast du mich verlassen?

V Sitio

I thirst
J'ai soif
Ich durste

VI Consummatum est

It is finished
Tout est consommé
Es ist vollbracht

VII Pater, in manus tuas commendo spiritum meum

Father, into thy hands I commend my spirit
Père, je remets mon âme entre tes mains
Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist

Cuarteto Casals - Excerpts from discography

Also available digitally / Également disponible en version digitale

LUIGI BOCCHERINI
“La musica notturna di Madrid”
(Quintettino G.324)
Guitar Quintet in D major G.448
String Quintet no.6 in E major G.275
String Quartet in G minor op.32 no.5 G.205
Eckart Runge, 2nd cello
Carles Trepast, guitar
Daniel Tummer, castanets
CD HMC 902092



JOSEPH HAYDN
String Quartets op.33
Quatuors à cordes op.33
2 CD HMG 502022.23



FRANZ SCHUBERT
String Quartets D87 & D887
Quatuors à cordes
CD HMC 902121

20th-Century String Quartets
Debussy, Ravel, Toldrà, Zemlinsky
2 CD HMG 508390.91

More information on harmoniamundi.com

1



harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Enregistrement novembre 2012, Teldex Studio Berlin
Direction artistique et montage : Martin Sauer
Prise de son : René Möller, Teldex Studio Berlin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photo Josep Molina © Molina Visuals

harmoniamundi.com

HMC 902162