

JOSEPH HAYDN

Die sieben letzten Worte  
unseres Erlösers am Kreuze

ENSEMBLE RESONANZ  
RICCARDO MINASI

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

**Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze** Hob. XX:1A

Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix / *The Seven Last Words of Christ on the Cross*

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce, ossia 7 sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

- |   |  |  |      |
|---|--|--|------|
| 1 |  | <b>Introduzione.</b> <i>Maestoso ed adagio</i>                                   | 5'27 |
| 2 |  | <b>Sonata I.</b> Pater, dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt. <i>Largo</i> | 6'44 |
| 3 |  | <b>Sonata II.</b> Hodie mecum eris in Paradiso. <i>Grave e cantabile</i>         | 8'34 |
| 4 |  | <b>Sonata III.</b> Mulier, ecce filius tuus. <i>Grave</i>                        | 9'57 |
| 5 |  | <b>Sonata IV.</b> Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ? <i>Largo</i>   | 7'21 |
| 6 |  | <b>Sonata V.</b> Sitio. <i>Adagio</i>  | 8'56 |
| 7 |  | <b>Sonata VI.</b> Consummatum est ! <i>Lento</i>                                 | 7'37 |
| 8 |  | <b>Sonata VII.</b> In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum. <i>Largo</i>   | 7'35 |
| 9 |  | <b>Il Terremoto.</b> <i>Presto e con tutta la forza</i>                          | 1'39 |

Ensemble Resonanz  
Riccardo Minasi, *conducting*

*Violins* Juditha Haerberlin\*\*  
Gregor Dierck\*, Barbara Bultmann, Tom Glöckner, David-Maria Gramse,  
Corinna Guthmann, Benjamin Spillner, Swantje Tessmann, Hulda Jónsdóttir, Katharina Paul

*Violas* Tim-Erik Winzer\*  
Justin Caulley, David Schlage, Maresi Stumpf

*Cellos* Saskia Ogilvie\*  
Saerom Park, Jörn Kellermann

*Basses* Benedict Ziervogel\*  
Anne Hofmann

*Flutes* Kersten McCall, Susana Ferreira

*Oboes* Miriam Nickel, Nehil Durak

*Bassoons* Volker Tessmann, Francisco Esteban

*Horns* Tomás Figueiredo, Gabriel Correia, Ricardo Jorge Castro Silva, Louis Duarte Moreira

*Trumpets* Anna Magdalena Stockmann, Friedemann Schulz-Klingner

*Timpani* Rosa Montanes

\* Section leader

\*\* Concert master

Au milieu des années 1780, Joseph Haydn était devenu une célébrité européenne, dont les œuvres étaient souvent publiées plus ou moins en même temps dans les grandes capitales de l'édition musicale. Plus remarquable encore, celui qui passait la majeure partie de son temps dans la province autrichienne d'Eisenstadt ou dans les marais hongrois reculés, écrivait désormais sur commande, des compositions taillées sur mesure pour certaines des villes parmi les plus prospères du continent. Si ses chefs-d'œuvre pour Londres étaient encore à venir, il composa cependant en 1786, trois des six Symphonies "parisiennes", un recueil de concertos pour le roi de Naples... ainsi qu'une œuvre très inhabituelle de musique sacrée pour le port atlantique de Cadix qui était alors la plaque tournante d'un commerce florissant avec l'empire colonial espagnol. En 1787, deux des éditeurs "exclusifs" du compositeur publièrent cet ouvrage sous des titres légèrement différents : d'abord Artaria à Vienne avec *Musica instrumentalis sopra la sette ultime parole del nostro Redentor in croce, o siano Sette sonate con un introduzione e al fine un terremoto* (Musique instrumentale sur les sept dernières paroles de notre Rédempteur sur la croix, soit Sept sonates avec une introduction et à la fin un tremblement de terre), puis William Forster à Londres avec *The Passion of Our Saviour Expressed in Instrumental Parts for a Grand Orchestra, Concluding with the Earthquake, Composed by Joseph Haydn of Vienna* (La Passion de notre Sauveur exprimée en parties instrumentales pour grand orchestre, se terminant par le tremblement de terre, composée par Joseph Haydn de Vienne).

Haydn lui-même devait raconter la genèse de l'œuvre 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'efficacité 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. Ce laps de temps était rempli par la musique. L'évêque montait en chaire et en descendant une deuxième fois, 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 [...]"

Aucun document contemporain concernant cette commande ou la première représentation de l'œuvre à Cadix, pas plus que la partition autographe, n'a survécu ; Haydn a sans doute envoyé celle-ci en Espagne, où elle a très bien pu être détruite lors du bombardement de la ville en 1810. Cependant, des recherches sur les traditions locales de Cadix ont démontré que l'œuvre n'était pas destinée à la cathédrale (comme le suppose le texte de Haydn) mais à l'Oratoire de la Sainte Grotte de la paroisse du Rosaire, où l'on observait la dévotion pascalienne des *Tres Horas* (les trois premières heures après midi du vendredi saint), importée d'Amérique latine quelques années auparavant et qui correspond à la cérémonie décrite plus haut. La commande avait été passée par deux nobles (dont le marquis de Valde-Íñigo, prêtre et chanoine de la cathédrale), auxquels 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 autre lettre de Haydn à Artaria datée du 11 février 1787, qui nous apprend que l'œuvre était déjà achevée. Celle-ci bénéficia rapidement d'interprétations prestigieuses, à Vienne le 26 mars et à Bonn le 30 mars, de toute évidence d'après un matériel manuscrit puisque la première édition imprimée d'Artaria ne devait sortir qu'en juillet 1787 ; ces concerts ont dû précéder la création "officielle" à Cadix le 6 avril 1787, jour du vendredi saint.

Même si Haydn prétend dans sa préface que la coutume à Cadix était de donner un "oratorio", il avait en fait pour mission d'écrire sept mouvements pour orchestre seul, chacun d'entre eux devant créer une atmosphère propice à la méditation et inspirée par l'une des phrases attribuées par les Évangiles au Christ mourant. Il choisit de les encadrer par une introduction (de tempo lent par surcroît) ainsi qu'une conclusion *Presto* intitulée "Il Terremoto", censée représenter le tremblement de terre qui eut lieu après la mort du Christ (Matthieu 27, 51). L'orchestre se compose des flûtes, des hautbois et des bassons par deux, de quatre cors (la paire supplémentaire étant utilisée uniquement dans les mouvements II et IV) ainsi que deux trompettes avec timbales, qui n'apparaissent que dans le bref mais dévastateur *Terremoto*.

Malgré son grand effectif, sa durée d'une heure environ (deux fois plus que celle des symphonies les plus longues de Haydn) et sa prétendue difficulté de retenir l'attention du public en raison d'une musique presque exclusivement lente et intense, la version originale de l'œuvre connut un succès immédiat partout en Europe. Toutefois, afin de lui assurer la plus large diffusion possible, Haydn effectua lui-même une transcription pour quatuor à cordes qui fut publiée à Vienne un mois après la première version, en même temps qu'une adaptation pour piano seul qu'il avait seulement supervisée. L'œuvre fut ainsi 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. Même si, pour des raisons pratiques, l'arrangement pour quatuor reste de loin le plus fréquemment joué, il ne fait aucun doute que la version originale enregistrée ici est la plus vivante et la plus émouvante de toutes, grâce à la maîtrise parfaite qu'y démontre Haydn de la palette élargie de timbres et de nuances permise par l'orchestre.

Le compositeur lui-même qualifiait invariablement de "sonate" les sept mouvements issus des textes bibliques. En effet, ils revêtent tous la forme standard d'un premier mouvement de forme sonate, avec reprise de l'exposition indiquée partout sauf dans la *Sonata I*. Haydn prend soin d'y introduire les contrastes de tonalité, de texture et d'affect qui sont indispensables à ce schéma formel. 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 de Haydn ; par ailleurs, les indications de tempo permettent différents degrés de "lenteur". Les deux mouvements ajoutés par le compositeur aux sept prescrits aident à ce processus : bien qu'indiquée "Adagio", l'*Introduzione* tire une puissance dramatique considérable de ses rythmes pointés baroques, qui évoquent la solennité de l'ouverture à la française, alors que le tremblement de terre conclusif déchaîne une incroyable énergie accumulée dans son *Presto con tutta la forza*, avec de furieux rythmes syncopés et des interjections lancinantes des trompettes et des timbales (entendues ici pour la première fois) ainsi qu'une conclusion *fff*, nuance littéralement inouïe pour l'époque.

On trouve un exemple évident de contraste à l'intérieur d'un seul et même mouvement dans le début tout en douceur de la *Sonata V* en *la* majeur – qui, pris à l'allure d'un Adagio du XVIII<sup>e</sup> siècle, pourrait ressembler au début d'une sérénade –, lequel est suivi d'une figuration violente et cinglante en mineur qui suggère les tourments du Christ assoiffé. C'est également l'un des mouvements dans lesquels on perçoit de toute évidence le procédé cher à Haydn de "mettre en musique" le texte latin comme dans chacune des sept sonates, à la façon d'un motif thématique susceptible d'être chanté – ici, "Si-tio" (J'ai soif) dans la phrase initiale au premier violon et au hautbois à l'unisson sur un accompagnement *pizzicato*. (À cet égard, l'incise emphatique de la *Sonata VI* est particulièrement frappante avec ses quatre blanches suivies d'une ronde sur "Con-sum-ma-tum est.") Haydn insistait beaucoup pour que ses éditeurs impriment correctement le texte sous les notes correspondantes. Ces motifs "verbaux" parcourent les mouvements dont ils forment l'incipit : leur élaboration ultérieure témoigne du don suprême du compositeur pour les techniques de transformation thématique, de modulation et d'instrumentation de façon aussi éloquent que ses symphonies ou quatuors contemporains. En effet, le langage classique noble des *Sept Dernières Paroles*, dérivé du *Stabat Mater* de 1767 (largement diffusé en Espagne et peut-être la composition qui a déclenché la commande) ainsi que des œuvres instrumentales plus récentes de Haydn, préfigure très clairement à la fois les mouvements lents recueillis de certaines symphonies tardives (la Symphonie "Oxford" ou la Symphonie n°99) et l'expression du sublime dans *La Création* et *Les Saisons*.

CHARLES JOHNSTON

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

By the mid-1780s, Joseph Haydn was a European celebrity, whose works frequently appeared in print more or less simultaneously in the great publishing centres. More remarkably still, he who spent most of his time in provincial Eisenstadt or the remote Hungarian marshes was now commissioned to write music especially for some of the continent's most prosperous cities. His masterpieces for London still lay in the future; but in 1786 he composed three of the six 'Paris' Symphonies, a set of concertos for the King of Naples . . . and a highly unusual work of sacred music for the Atlantic seaport of Cádiz, then the hub of the flourishing trade with the Spanish overseas empire. In 1787 two of his 'exclusive' publishers issued the work under slightly different titles. First came Artaria of Vienna with *Musica instrumentalis sopra le sette ultime parole del nostro Redentor in croce, o siano Sette sonate con un introduzione e al fine un terremoto* (Instrumental music on the seven last words of Our Redeemer on the Cross, that is, Seven sonatas with an introduction and at the end an earthquake). William Forster of London called it *The Passion of Our Saviour Expressed in Instrumental Parts for a Grand Orchestra, Concluding with the Earthquake, Composed by Joseph Haydn of Vienna*.

Haydn himself related the work's 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 . . .<sup>2</sup>

No contemporary documents have survived concerning this commission or the first performance in Cádiz, nor is the autograph manuscript extant; Haydn presumably sent it to Spain, and it may well have perished during the bombardment of the city in 1810. But research into local traditions has shown that the work was intended not for the cathedral (as Haydn's text implies) but for the Oratorio de la Santa Cueva, which 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 corresponding to the ceremony described here. The commission came through two noblemen (one a priest and canon of the cathedral, the Marqués de Valde-Íñigo), to whom Haydn refers in a letter of 27 February 1787 to 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 another letter to Artaria, dated 11 February 1787, from which we learn that the work was already complete. It quickly received high-profile 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.

Although Haydn speaks of an 'oratorio', his task was in fact to write these seven movements for orchestra alone, each of them creating a mood inspired by and meditating on one of the sayings attributed to the dying Christ in the Gospels. He chose to frame them with an introduction (again slow in tempo) and a concluding Presto entitled 'Il Terremoto', intended to depict the earthquake that occurred after Christ's death (Matthew 27:51). The work is scored for pairs of flutes, oboes and bassoons, four horns (the additional pair used only in movements II and IV) and two trumpets and timpani, which appear only in the brief but devastating Terremoto.

Despite the relatively 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, in order to achieve the widest possible diffusion, Haydn made a transcription for string quartet, which was published in Vienna a month after the original 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 and keyboard music in their own homes. Later, in 1795-96, he adapted it as an oratorio for four soloists and chorus. Although, for practical reasons, it is the quartet arrangement that has proved to be by far the most frequently performed, there can be no doubt that the original recorded here is the most vivid and moving of all, thanks to Haydn's consummate mastery of the wider timbral and dynamic range of the orchestra.

Haydn himself invariably described the seven scripturally based movements as 'Sonatas', and 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. The overall architecture avoids all 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 inconceivable in a Haydn symphony; and the tempo markings indicate various degrees of 'slowness'. Haydn's additions to the seven prescribed movements help in this process: though marked Adagio, the Introduzione gains dramatic momentum from its Baroque dotted rhythms, evoking the solemn *ouverture à la française*, and the final earthquake unleashes incredible pent-up energy, 'Presto con tutta la forza', with its wild syncopated rhythms and stabbing interjections from the trumpets and drums (heard here for the first time) and its *fff* ending, an unprecedented dynamic marking for the period.

An obvious example of contrast within a single movement is the gentle opening of Sonata V in A major – which, if taken at an eighteenth-century Adagio pace, can almost sound like the start of a serenade – 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 of the seven Sonatas to a singable phrase which then becomes a thematic motif – here 'Si-tio' (I thirst) in the initial phrase for first violin and oboe in unison over the pizzicato accompaniment. (Another particularly striking instance of this is the emphatic incipit of Sonata VI: four minims followed by a semibreve, 'Con-sum-ma-tum est'.) He was most insistent that his publishers should underlay the text correctly beneath the corresponding notes. These 'verbal' motifs run throughout the movements they launch, and their subsequent working-out displays the composer's supreme skill in the techniques of thematic transformation, modulation and scoring as eloquently as any of his contemporary symphonies or quartets. Indeed, the intensely noble Classical language of *The Seven Last Words*, recognisably derived from the *Stabat Mater* of 1767 (widely disseminated in Spain, and perhaps the work that prompted the commission) as well as from Haydn's more recent instrumental works, very clearly looks forward both to the meditative slow movements of certain late symphonies (the 'Oxford', say, or no.99) and to the expression of the sublime in *The Creation* and *The Seasons*.

CHARLES JOHNSTON

<sup>2</sup> Preface to the first edition of the oratorio version of the work (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801).

Um die Mitte der 1780er Jahre hatte Joseph Haydn sich als europäische Berühmtheit etabliert und seine Werke erschienen häufig mehr oder weniger gleichzeitig bei den großen Verlagen des Kontinents. Noch bemerkenswerter ist, dass, obwohl er sich die meiste Zeit im provinziellen Eisenstadt oder dem entlegenen ungarischen Marschland aufhielt, er nun mit Aufträgen bedacht wurde, speziell für einige der wohlhabendsten Städte des Kontinents Kompositionen zu schreiben. Seine Meisterwerke für London lagen noch in der Zukunft, doch 1786 komponierte er drei der sechs „Pariser“ Sinfonien, eine Serie von Konzerten für den König von Neapel... und ein höchst ungewöhnliches geistliches Werk für den atlantischen Seehafen Cádiz, damals das Drehkreuz des florierenden Handels mit dem spanischen Imperium in Übersee. 1787 veröffentlichten zwei seiner „exklusiven“ Verleger die Komposition mit leicht voneinander abweichenden Titeln. Als Erstes verlegte der Wiener Artaria-Verlag eine Ausgabe mit der Bezeichnung: *Musica instrumentalis sopra le sette ultime parole del nostro Redentor in croce, o siano Sette sonate con un' introduzione e al fine un terremoto* (Instrumentalmusik über die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze, bestehend aus sieben Sonaten mit einer Einleitung und am Schluss einem Erdbeben). Der Londoner Verleger William Forster verwendete den Titel *The Passion of Our Saviour Expressed in Instrumental Parts for a Grand Orchestra, Concluding with the Earthquake, Composed by Joseph Haydn of Vienna* (Die Passion unseres Erlösers, dargestellt in Instrumentalstücken für großes Orchester und mit einem Erdbeben endend, komponiert von Joseph Haydn aus Wien).

Haydn selbst schilderte die Entstehung der Komposition 1801 wie folgt: „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 verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich 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 jedes Mal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung musste eine 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 [...]“

Zeitgenössische Dokumente zu diesem Auftrag oder der Erstaufführung in Cádiz sind nicht überliefert, und auch das Autograph des Werks existiert nicht mehr; vermutlich sandte Haydn es nach Spanien, wo es möglicherweise während der Bombardierung der Stadt im Jahr 1810 zerstört wurde. Nachforschungen zu den lokalen Traditionen haben allerdings ergeben, dass das Werk nicht für die Kathedrale bestimmt war, wie Haydns Bericht impliziert, sondern für das Oratorio de la Santa Cueva, wo man die Passionsandacht der *Tres Horas* (die Stunden zwischen Mittag und drei Uhr an Karfreitag) beging, die einige Jahr zuvor aus Lateinamerika importiert worden war und die der hier beschriebenen Zeremonie entsprach. Der Auftrag erfolgte mittels zweier Adliger (der eine ein Priester und Domherr der Kathedrale, Marqués de Valde-Iñigo), auf die Haydn sich in einem Brief an Artaria vom 27. Februar 1787 bezog als „die Herrn von Cadix, welche doch die Grundursache dieser Sonaten sind und mich darum bezahlten“.

Die früheste erhaltene Erwähnung der *Sieben letzten Worte* findet sich in einem weiteren Brief an Artaria, der auf den 11. Februar 1787 datiert ist und dem wir entnehmen, dass die Komposition zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war. Rasch kam es zu glanzvollen Aufführungen in Wien (26. März) und Bonn (30. März), für die offensichtlich handschriftliche Stimmen verwendet wurden, da der bei Artaria erschienene Erstdruck nicht vor Juli 1787 vorlag. Diese beiden Aufführungen müssen mithin vor der „offiziellen“ Premiere in Cádiz am Karfreitag (6. April) 1787 stattgefunden haben.

Auch wenn Haydn von einem „Oratorium“ spricht, spezifizierte sein Auftrag eigentlich eine Komposition für Orchester allein, wobei jeder der sieben Sätze die Aufgabe hatte, eines der in den Evangelien dem sterbenden Jesus zugeschriebenen Worte atmosphärisch umzusetzen und darüber zu meditieren. Haydn beschloss, dieser Abfolge von sieben langsamen Sätzen als Rahmen eine Einleitung (ebenfalls in langsamem Tempo) und ein abschließendes Presto mit dem Titel „Il Terremoto“ hinzuzufügen, wobei Letzteres das Erdbeben schilderte, das sich nach Christi Tod ereignete (Matthäus 27:51). Das Werk sieht als Besetzung Paare von Flöten, Oboen und Fagotten, vier Hörner (das zusätzliche Paar wird nur in den Sätzen II und IV verwendet) sowie zwei Trompeten und Pauken vor, die lediglich in dem kurzen doch verheerenden Terremoto in Erscheinung treten.

Trotz der vergleichsweise großen Zahl von Instrumenten, der Spieldauer von etwa einer Stunde (die doppelte Länge seiner längsten Sinfonien) und der zu vermutenden Schwierigkeit, die Aufmerksamkeit der Zuhörer mit nahezu ausschließlich langsamer und ernsthafter Musik zu binden, war der Originalfassung des Werks innerhalb kurzer Zeit in ganz Europa Erfolg beschieden. Trotzdem fertigte Haydn in der Absicht, eine möglichst weite Verbreitung zu erlangen, eine Transkription für Streichquartett an, die einen Monat nach dem Original zusammen mit einer vom ihm lediglich betreuten Version für Klavier solo veröffentlicht wurde. Das Werk war mithin für all die Liebhaber zugänglich, die Haydns Kammer- und Klaviermusik in ihren eigenen Musiksalons spielten. Später, 1795/96, arbeitete er das Stück zu einem Oratorium für vier Solisten und Chor um. Auch wenn sich aus praktischen Gründen die Bearbeitung für Streichquartett als die bei weitem am häufigsten aufgeführte Fassung erwiesen hat, kann kein Zweifel daran bestehen, dass die hier eingespielte Originalversion von allen die eindringlichste und anrührendste ist, dank Haydns vollendeter Beherrschung der differenzierteren Klangfarben und Dynamik des Orchesters.

Haydn selbst beschrieb die sieben auf Bibeltexten basierenden Sätze ausnahmslos als „Sonaten“, und diese folgen sämtlich der Sonatenhauptsatzform mit wiederholten Expositionen in allen außer der ersten Sonate. Er achtet sorgsam darauf, die für dieses Formschema so wichtigen Kontraste von Tonart, Satztechnik und Affekt umzusetzen. Insgesamt vermeidet die zyklische Anlage der Stücke das Risiko, monoton zu wirken: Jeder Satz steht in einer anderen Tonart (fünf in Moll und vier in Dur), ausgenommen das abschließende Terremoto, das ungewöhnlicherweise nicht zu dem d-Moll der Introduziona sondern zum c-Moll von Sonata II zurückkehrt – eine Vorgehensweise, die in einer Sinfonie Haydns unvorstellbar wäre; zudem geben die Tempovorzeichnungen verschiedene Grade von „Langsamkeit“ an. Auch Haydns Ergänzungen zu den sieben vorgeschriebenen Sätzen dienen diesem Zweck: Obwohl als Adagio bezeichnet, gewinnt die Introduziona aus ihren barocken punktierten Rhythmen ein gewisses dramatisches Momentum und erinnert damit an die feierliche *ouverture à la française*, und das abschließende Erdbeben – „Presto con tutta la forza“ – setzt ein unglaubliches Maß an aufgetauter Energie frei mit seinen wilden synkopierten Rhythmen und abrupten Einwüfen in den Trompeten und Pauken (die hier zum ersten Mal erklingen) sowie dem *fff*-Schluss, einer für die Zeit völlig ungewöhnlichen Bezeichnung.

Ein überzeugendes Beispiel für große Kontraste innerhalb eines einzelnen Satzes ist der sanfte Anfang von Sonate V in A-Dur, der, wenn man ihn in einem für das 18. Jahrhundert typischen Adagio-Tempo spielt, fast wie der Beginn einer Serenade klingt, gefolgt von heftigen Figurationen in Moll, die die Qualen des dürstenden Christus andeuten. Dies ist auch einer der Sätze, in denen man Haydns Vorgehen besonders klar wahrnimmt, den lateinischen Text für jede der sieben Sonaten in einer einzelnen sanglichen Phrase zu realisieren, die dann zu einem thematischen Motiv wird – hier ist es das „Si-tio“ (ich dürste) in der ersten Phrase von Violine I und Oboe, die unisono über der Pizzicato-Begleitung erklingen. (Ein weiteres besonders auffälliges Beispiel ist das emphatische Incipit von Sonata VI: Vier Halbenoten gefolgt von einer ganzen Note, „Con-sum-ma-tum est“.) Haydn bestand darauf, dass die Herausgeber den Text korrekt unter den korrespondierenden Noten einfügten. Diese „verbalen“ Motive tauchen in dem so begonnenen Satz immer wieder auf, und ihre anschließende Verarbeitung belegt Haydns überragende kompositorische Beherrschung der Techniken der thematischen Transformation, Modulation und Instrumentierung so überzeugend wie jede seiner in derselben Zeit entstandenen Sinfonien oder Quartette. In der Tat verweist die überaus noble klassische Tonsprache der *Sieben letzten Worte*, der offensichtlich das *Stabat Mater* aus dem Jahr 1767 (das in Spanien weit verbreitet war und möglicherweise den Kompositionsauftrag auslöste), aber auch Haydns in jüngerer Zeit entstandene Instrumentalwerke als Vorbild dienten, bereits deutlich auf die meditativen langsamen Sätze bestimmter später Sinfonien (etwa die „Oxforder“ Sinfonie oder Nr. 99) ebenso wie auf die Darstellung des Erhabenen in der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten*.

CHARLES JOHNSTON  
Übersetzung: Stephanie Wolny

3 Vorwort zur Erstausgabe der Oratorienfassung des Werks (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1801).

Discography **ENSEMBLE RESONANZ** harmonia mundi  
All titles available in digital format (download and streaming) | Également disponible en téléchargement et streaming

CARL PHILIPP EMANUEL BACH  
**Cello Concertos H. 432 & H. 439**  
**Symphony H. 648**  
Jean-Guihen Queyras, *cello*  
Riccardo Minasi, *conducting*  
CD HMM 902331



ALBAN BERG  
**Lyric Suite**  
ARNOLD SCHOENBERG  
**Die Verklärte Nacht**  
Jean-Guihen Queyras, *cello*  
CD HMC 902150



HANNS EISLER  
**Ernste Gesänge**  
**Lieder with piano**  
Matthias Goerne, *baritone*  
Thomas Larcher, *piano*  
CD HMC 902134





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2019

Enregistrement : Juillet 2018, Hauptkirche St. Nikolai, Hambourg, Allemagne

Enregistrement : Parry Audio (Hambourg)

Prise de son et direction artistique : Karola Parry

Assistante : Ruth Günther

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Portrait de Joseph Haydn, gravure xixe siècle

akg-images / Interfoto / Thomas Höfler

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**