

INTRODUZIONE

Maestoso ed Adagio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

Musical score for the first system, measures 1-4. The score is written for piano and includes a vocal line. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is in the upper staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The first measure of the piano right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet. The vocal line begins with a melodic phrase. Dynamics include *fz fz* and *fz fz* in the vocal line and *fz fz* in the piano right hand. The piano left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score for the second system, measures 5-8. The score continues from the first system. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The vocal line is in the upper staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The piano right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a triplet. The vocal line begins with a melodic phrase. Dynamics include *f* in the vocal line and *f* in the piano right hand. The piano left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Musical score for measures 20-24. The score is written for piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The score is marked with measure numbers 20, 21, 22, 23, and 24.

Musical score for measures 25-29. The score is written for piano and includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. Dynamics include *fz* (forzando), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The score is marked with measure numbers 25, 26, 27, 28, and 29.

VORWORT

Die 1796 in Wien uraufgeführte Oratorienfassung von Joseph Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Hob. XX:2) basiert auf dem gleichnamigen Orchesterwerk (Hob. XX:1), das der Komponist zehn Jahre zuvor auf Bestellung des Domherrn von Cádiz als Passionsmusik geschaffen hatte. Auftragsgemäß lieferte Haydn damals sieben knappe, in einem langsamen Tempo gehaltene Instrumentalsätze, die in der Karfreitagsandacht als eine Art Meditationsmusik im Wechsel mit Vortrag und Auslegung der lateinischen Bibeltexte erklingen sollten. Eingerahmt wurden die sieben jeweils als *Sonata* bezeichneten Sätze von einer majestätischen *Introduzione* und einem mit *Il Terremoto* überschriebenen Presto-Finale. Die Komposition blieb nicht dem Gebrauch durch die spanische Geistlichkeit vorbehalten, sondern sollte bald auch andernorts erklingen, denn Haydn veröffentlichte bei Artaria und Co. bereits 1787 neben der Orchesterfassung auch eine eigene Bearbeitung der *Sieben letzten Worte* für Streichquartett (Hob. III:50–56; Ausgaben der Fassung für Streichquartett im G. Henle Verlag: Stimmen, HN 851, und Studien-Edition, HN 9771). Zudem erschien beim selben Verleger eine fremde Bearbeitung für Klavier, die der Komponist selbst durchsah.

Die *Sieben letzten Worte* verbreiteten sich in den verschiedenen Instrumentalfassungen schnell über ganz Europa und waren offensichtlich so populär, dass auch andere auf den Gedanken kamen, sie für ihre Zwecke zu gebrauchen. So schuf der Passauer Domkapellmeister Joseph Friebert (1724–99) auf der Grundlage des Orchesterwerkes eine Vokalfassung der *Sieben letzten Worte*, die Haydn hörte, als er 1794 auf der Reise nach England in Passau Station machte. Einem seiner Schüler gegenüber soll Haydn sich lobend über die Aufführung geäußert, aber einschränkend hinzugefügt haben: „Die Singstimmen, glaube ich, hätte ich bes-

ser gemacht“ (zitiert nach: Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. II, Leipzig 1882, S. 217). Dass er dies nach seiner Rückkehr aus England 1795 dann auch umsetzen sollte, verdanken wir vermutlich seiner Bekanntschaft mit Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Dieser hoffte schon lange auf ein deutsches Oratorium aus Haydns Feder für die von ihm organisierten Konzerte der „Gesellschaft der Associierten Cavaliere“. Die aus etwa 20 Mitgliedern des Wiener Adels bestehende Vereinigung bildete gewissermaßen das aristokratische Gegenstück zur bürgerlichen Tonkünstler-Societät in Wien. In privatem Rahmen und auf eigene Kosten veranstaltete sie damals regelmäßig deutschsprachige Oratorienaufführungen, zu denen nur geladene Gäste zugelassen waren.

In einem Konzert der „Associierten Cavaliere“ war 1793 mit der deutschen Fassung des englischen Chorsatzes *The Storm* (Hob. XXIVa:8) ein kleineres Werk von Haydn erklingen. Bereits damals hatte der literarisch gebildete und sprachlich sehr gewandte van Swieten bei der Text-Einrichtung dieses auf Versen des englischen Dichters Peter Pindar (alias John Wolcot) basierenden Satzes mitgewirkt. Diese Zusammenarbeit sollte sich nun mit den *Sieben letzten Worten* fortsetzen: Zunächst notierte Haydn in eine von seinem Kopisten nach der Orchesterfassung vorbereitete Arbeitspartitur zusätzliche Bläserpartien (Klarinetten, Kontrafagott, Posaunen), änderte manches in den anderen Stimmen und fügte einen vierstimmigen Vokalsatz ein, wobei er den Text der Friebertschen Fassung, von der ihm eine Abschrift vorlag, übernahm. Dann überarbeitete er diesen gemeinsam mit van Swieten, wie aus zahlreichen Einträgen von beiden in der Arbeitspartitur erkennbar ist. Ihr besonderes Interesse galt dabei einer sinnvollen und flüssigen Deklamation des meist syllabisch vorgetragenen Textes. In Nr. 1–4 erforderte dies nur kleinere Eingriffe in Musik oder

Text. Nr. 5–7 jedoch änderten Haydn und van Swieten so stark, dass manche Passagen neu ausgeschrieben und auf die ursprünglichen Blätter aufgeklebt werden mussten. Für die Textrevision griffen sie, wie schon die Vorlage, auf Karl Wilhelm Rammlers weit verbreitete Versdichtung *Der Tod Jesu* (1754) zurück. Sechs der sieben Nummern stellte Haydn einen kurzen *A-cappella*-Satz voran, in dem die wörtliche Übersetzung des lateinischen Bibelwortes intoniert wird. Nr. 5 jedoch wird von einem nur für Bläser gesetzten Instrumentalsatz eingeleitet. Diese zweite *Introduzione* bereichert das Werk nicht nur um eine neue Klangfarbe, sie verleiht ihm auch die für ein abendfüllendes Oratorium wünschenswerte Zweiteiligkeit.

Die Uraufführung der *Sieben letzten Worte* fand am 26. März 1796 in exklusivem Rahmen bei den „Associierten Cavalieren“ statt. Schon im Jahr darauf erklangen sie jedoch in mehreren Konzerten der Wiener Tonkünstler-Societät vor einem breiteren Publikum. Das von den Zeitgenossen enthusiastisch gefeierte Werk galt offenbar auch seinem Schöpfer als etwas Besonderes, denn Haydn schrieb 1799 an den Musikdirektor eines Klosters: „Die Sieben Wort Christi haben Euer Hochwürden bishero nur halb genossen, indem ich schon vor 3 Jahren eine neue 4 stimmige Vocal Musik durchgehends (ohne das Instrumentale zu verändern) dazu unterlegte. Den Text dazu verfertigte ein sehr geübter Musicalischer Domherr aus Passau, und unser grosse[r] Baron v. Swieten verbesserte denselben; der Effect – dieses wercks ist über alle erwartung.“ Als er die Vokalfassung der *Sieben letzten*

Worte im Sommer 1800 Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung anbot, bezeichnete er sie dem Verlag gegenüber sogar „unstrittig als eines meiner besten Werke“. Angesichts des immensen Erfolges der gerade im Druck erschienenen *Schöpfung* sagte der Verleger freudig zu und ließ das Werk 1801 in einer Partitur erscheinen. Dort war den Singstimmen zusätzlich zum deutschen auch ein italienischer Text unterlegt. Letzterer geht allerdings ebenso wie manche kleinere Eingriffe im Notentext nicht auf Haydn, sondern auf den Verlag Breitkopf & Härtel zurück.

Die vorliegende Studien-Edition enthält den Notentext des von Hubert Unverricht in der Gesamtausgabe herausgegebenen Bandes (*Joseph Haydn Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, Reihe XXVIII, Bd. 2, München: G. Henle Verlag 1961). Eine ausführliche Darstellung der Entstehungsgeschichte des Werkes muss dem in Vorbereitung befindlichen separaten Kritischen Bericht der Gesamtausgabe vorbehalten bleiben. Eine Auflistung und knappe Beschreibung der wichtigsten Quellen sowie der Editionsprinzipien liefern die *Bemerkungen* am Ende dieser Studien-Edition; auch hier sei für eine umfassende Darstellung auf den Kritischen Bericht verwiesen.

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

München, Frühjahr 2009
Annette Oppermann

PREFACE

The oratorio version of Joseph Haydn's *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Hob. XX:2, The Seven Last Words of our Saviour on the Cross) that was premièred in Vienna in 1796 is based on the eponymous orchestral work (Hob. XX:1), which the composer had written ten years earlier in response to a commission by the cathedral canon of Cádiz for Passion music. At the time Haydn duly delivered seven brief instrumental movements in a slow tempo which were to be played during the Good Friday devotions as a form of musical meditation alternating with the reading and expounding of the Latin Biblical texts. The seven movements, each denoted *Sonata*, were framed by a majestic *Introduzione* and a presto finale entitled *Il Terremoto*. The composition did not remain the preserve of the Spanish clergy but was soon to be heard in other places. This was because in 1787, alongside the orchestral version, Haydn had already also published his own arrangement of the *Sieben letzte Worte* for string quartet with Artaria and Co. (Hob. III:50–56; edition of the version for string quartet by G. Henle Verlag: parts, HN 851, and study score, HN 9771). In addition the same publisher also issued a non-original arrangement for piano, which the composer himself had reviewed.

The different instrumental versions of the *Sieben letzte Worte* quickly attained wide circulation throughout Europe and were clearly so popular that others also had the idea of using them for their own ends. Thus the Kapellmeister at Passau cathedral Joseph Friebert (1724–99) made a vocal version of the *Sieben letzte Worte* based on the orchestral work, which Haydn heard when he stopped in Passau on his journey to England in 1794. Haydn is said to have praised the performance to one of his pupils, but then made the qualifying remark: “I believe I could have done the voice parts better”

(cited from: Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, vol. II, Leipzig, 1882, p. 217). The fact that he did so following his return from England in 1795 is probably due to his acquaintance with Baron Gottfried van Swieten (1733–1803). The latter had been hoping a long time for a German oratorio by Haydn for the concerts of the “Gesellschaft der Associierten Cavaliere” that he organized. The society, comprising around 20 members of the Viennese nobility, was to a certain extent the aristocratic counterpart to the middle-class Tonkünstler-Societät in Vienna. Members regularly performed oratorios in German in private contexts and at their own expense, with attendance by invitation only.

At a concert of the “Associierte Cavaliere” in 1793 a smaller work by Haydn was performed, the German version of the English choral movement *The Storm* (Hob. XXIVa:8). Even then, the lettered and eloquent van Swieten had contributed to the adaptation of the text for this work based on verses by the English poet Peter Pindar (i. e. John Wolcot). This collaboration was now to be continued with the *Sieben letzte Worte*. First of all Haydn noted down additional wind parts (clarinets, contrabassoon, trombones) in a working score which had been prepared by one of his copyists following the orchestral version, changing some things in the other parts and adding a four-part vocal setting for which he adopted the text from Friebert's version, of which he had a copy. He then reworked this together with van Swieten, as can be seen from the numerous entries both made in the working score. They were particularly interested in creating a meaningful and smooth declamation of the mainly syllabically delivered text. In nos. 1–4 this only required quite small interventions in the music or text. However, Haydn and van Swieten changed nos. 5–7 to such a degree that some passages had to be

written out again and pasted over the original leaves. For the revision of the text they turned to Karl Wilhelm Rammler's popular poem *Der Tod Jesu* (1754), as the model had done. Haydn inserted a short *A-cappella* movement before six of the seven numbers, in which the literal translation of the biblical saying in Latin is intoned. However, no. 5 is prefaced by an instrumental movement solely for wind instruments. This second *Introduzione* not only enriches the work by lending it a new timbre, but also creates a composition with the two parts desirable for a fully-fledged oratorio.

The première of the *Sieben letzte Worte* took place on 26 March 1796 in the exclusive settings of the "Associierte Cavaliere." However, the next year it was also already performed in several concerts of the Viennese Tonkünstler-Societät before a wider public. The work, enthusiastically hailed by contemporaries, also held a special place in the heart of the composer, for in 1799 Haydn wrote to the musical director of a monastery: "Your Eminence has up to now only half-enjoyed The Seven Last Words of Christ, for three years ago I already underlaid it with a new four-part vocal music (without changing the instrumental parts). Its text was produced by a very able musical canon from Passau and our great Baron v. Swieten improved it; the effect of this work transcends all expectations." When he offered the vocal version of the Seven Last Words to Breitkopf & Härtel in summer 1800 for publication, he

even described it to the publisher as being "without a doubt one of my best works." In light of the immense success of the newly published *Creation*, the publisher willingly agreed and had a score of the work published in 1801. In addition to the German, the vocal parts were also underlaid with an Italian text. As with some smaller interventions in the musical text, the latter was not initiated by Haydn, but rather by the publisher Breitkopf & Härtel.

This study score contains the musical text edited by Hubert Unverricht for the volume published as part of the Complete Edition (*Joseph Haydn Werke*, ed. by the Joseph Haydn-Institut, Cologne, series XXVIII, vol. 2, Munich: G. Henle Verlag, 1961). Detailed information concerning the genesis of the work is reserved for the separate Critical Report in the Complete Edition, currently being prepared. The *Comments* section at the end of this study score contains a list and brief description of the most important sources as well as the principles governing the edition; comprehensive coverage again appears in the aforementioned Critical Report.

We thank those libraries mentioned in the *Comments* for kindly making copies of the sources available.

Munich, spring 2009
Annette Oppermann

PRÉFACE

Créée en 1796 à Vienne, la version oratorio de *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Hob. XX:2; Sept Dernières Paroles du Christ en Croix) se fonde sur l'œuvre orchestrale éponyme (Hob. XX:1) composée dix ans plus tôt pour le chanoine de Cadix qui avait commandé à Haydn une passion. Conformément au contrat, ce dernier avait livré au chanoine sept courts mouvements instrumentaux de tempo lent qui devaient être joués pendant le Carême pour commémorer le Vendredi saint, en alternance avec la lecture et l'interprétation de textes bibliques en latin, en guise de musique méditative. Ces sept mouvements surmontés chacun du titre de *Sonata* étaient encadrés d'une majestueuse *Introduzione* et d'un presto-finale surtitré *Il Terremoto*. Cette composition ne resta pas confinée à son utilisation par le clergé espagnol, mais retentit bientôt ailleurs, car Haydn publia dès 1787 chez Artaria et Co. non seulement la version orchestrale, mais également une adaptation personnelle des *Sieben letzte Worte* pour quatuor à cordes (Hob. III:50–56; éditions de la version pour quatuor à cordes à G. Henle Verlag: parties, HN 851, et Studien-Edition, HN 9771). En outre, une adaptation pour piano réalisée par un autre musicien, mais revue par le compositeur en personne, parut également chez le même éditeur.

Les différentes versions instrumentales des *Sieben letzte Worte* connurent une diffusion rapide dans toute l'Europe et étaient visiblement si populaires que d'autres eurent également l'idée de les utiliser à leurs propres fins. Ainsi Joseph Friebert (1724–99), maître de chapelle de la cathédrale de Passau, composa sur la base de la version orchestrale une version vocale des *Sieben letzte Worte* que Haydn eut l'occasion d'entendre lorsqu'il s'arrêta à Passau au cours de son voyage vers l'Angleterre en 1794. Haydn se serait exprimé en termes élogieux à propos de cette représentation auprès d'un de ses

élèves, mais aurait ajouté une petite restriction: «J'aurais mieux réussi les voix chantées, il me semble» (cité par: Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, vol. II, Leipzig, 1882, p. 217). Qu'il soit finalement passé à l'acte après son retour d'Angleterre en 1795, nous le devons sans doute à sa relation amicale avec le baron Gottfried van Swieten (1733–1803). Ce dernier espérait déjà depuis longtemps de la plume de Haydn un oratorio en allemand pour les concerts qu'il organisait avec la «Gesellschaft der Associierten Cavaliere». Cette association, composée d'une vingtaine de représentants de la noblesse viennoise, constituait en quelque sorte le pendant aristocratique de la Tonkünstler-Societät issue de la bourgeoisie. Elle organisait alors régulièrement dans un cadre privé et à ses propres frais des représentations d'oratorios en langue allemande auxquelles on ne pouvait assister que sur invitation.

Lors d'un concert des «Associierte Cavaliere», on avait entendu en 1793 une œuvre de Haydn de moindre envergure, une version allemande de son œuvre chorale anglaise *The Storm* (Hob. XXIvA:8). Van Swieten, homme d'une grande culture littéraire et très doué pour les langues, avait déjà participé à l'écriture du texte tiré de vers du poète anglais Peter Pindar (alias John Wolcot) et cette collaboration devait désormais se poursuivre pour les *Sieben letzte Worte*. Sur une partition de travail préparée par son copiste d'après la version orchestrale, Haydn ajouta d'abord des parties pour les vents (clarinettes, contrebasson, trombones), procéda à quelques modifications dans les autres parties et ajouta une partie vocale à quatre voix pour laquelle il reprit le texte de la version de Friebert dont il possédait une copie. Il retravailla ensuite ce texte avec van Swieten, comme on peut le constater d'après les nombreuses annotations qu'ils apposèrent dans la partition, leur objectif étant notamment d'obtenir une déclamation

fluide et cohérente du texte, la plupart du temps exposée de manière syllabique. Pour les numéros 1 à 4, cela ne nécessita que quelques petites interventions sur la musique ou sur le texte. Mais pour les numéros 5 à 7, Haydn et van Swieten procédèrent à de telles modifications que certains passages durent être totalement réécrits à part et collés ensuite sur les feuillets d'origine. Pour la révision du texte, ils se servirent, tout comme l'auteur du texte original, du célèbre poème *Der Tod Jesu* (1754) de Karl Wilhelm Rammler. Six des sept numéros sont précédés par Haydn d'un court mouvement *a cappella* offrant une traduction littéraire des passages de la bible. Le numéro 5, cependant, est introduit par un mouvement exclusivement instrumental interprété par les vents. Non seulement cette seconde *Introduzione* enrichit l'œuvre de nouvelles sonorités, mais elle apporte le complément tout à fait bienvenu d'une seconde partie à cet oratorio censé occuper une soirée entière.

La création des *Sieben letzte Worte* eut lieu le 26 mars 1796 devant le public choisi des «Associierte Cavaliere». Dès l'année suivante, on l'entendit également à l'occasion de plusieurs concerts de la Tonkünstler-Societät viennoise, devant un plus large public. Cette œuvre saluée avec enthousiasme par ses contemporains revêtait visiblement aussi un caractère particulier pour son créateur, car Haydn écrivit en 1799 au directeur musical d'un cloître: «Votre excellence n'a eu jusqu'à présent qu'un avant-goût des Sept Dernières Paroles du Christ, car j'y ai ajouté il y a déjà trois ans une partie vocale à quatre voix (sans toucher à la partie instrumentale). Le texte de cette partie a été préparé par un chanoine de Passau également excellent musicien et notre grand baron v.

Swieten l'a amélioré. L'effet de cette œuvre dépasse toutes les attentes.» Lorsqu'à l'été 1800 il proposa les Sept Dernières Paroles du Christ à l'éditeur Breitkopf & Härtel, il n'hésita pas à qualifier cette œuvre de «sans conteste, une de mes meilleures œuvres». Au vu de l'immense succès rencontré par *Die Schöpfung* qui venait juste d'être éditée, l'éditeur accepta avec enthousiasme et fit paraître l'œuvre en 1801 sous forme de partition. Le texte des parties vocales y figurait à la fois en allemand et en italien. Ce dernier ajout, tout comme quelques légères modifications apportées à la partition, ne peuvent être attribuées à Haydn, mais bien à l'éditeur Breitkopf & Härtel.

La présente Studien-Edition reprend la partition éditée par Hubert Unverricht dans l'Édition Complète (*Joseph Haydn Werke*, éd. Joseph Haydn-Institut, Cologne, série XXVIII, vol. 2, Munich: G. Henle Verlag, 1961). Le Commentaire Critique séparé de l'Édition Complète actuellement en préparation proposera un récit détaillé de l'histoire de la création de l'œuvre. Une liste et une brève description des sources principales et des choix éditoriaux figurent dans les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de cette Studien-Edition. Pour plus de détail, il convient de vous reporter également au Commentaire Critique.

Pour terminer, nous remercions toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont aimablement mis les sources à notre disposition.

Munich, printemps 2009
Annette Oppermann