

# Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

Erschienen 1787

## L'Introduzione



Maestoso ed Adagio

Hoboken XX/1C

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system starts with a forte (ff) dynamic and includes a first ending bracket. The second system features a piano (p) dynamic and a fortissimo (ff) dynamic. The third system is marked fortissimo (ff) and includes a first ending bracket. The fourth system is marked fortissimo (ff) and includes a first ending bracket. The fifth system is marked fortissimo (ff) and includes a first ending bracket. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

\*) In der Orchesterfassung hier und in T. 2,  
6 f., 7, 15, 35 f.  statt 

\*) In the orchestral version here and in mm. 2,  
6 f., 15, 35 f.  instead of 

\*) Dans la version orchestrale, ici et aux mes. 2, 6 s.,  
15, 35 s.  au lieu de 

\*\*) In der Orchesterfassung a statt b.

\*\*) In the orchestral version a instead of b♭.

\*\*) Dans la version orchestrale fa au lieu de si♭.

2

13

15

19

23

26

28

30

\*) Zu den ersten vier oberen Noten siehe Bemerkungen.

\*) See Comments on the first four upper notes.

\*) À propos des quatre premières notes supérieures, cf. Bemerkungen ou Comments.

32 *fz* *fz* *fz*

35

This system contains measures 32 through 35. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *fz* and *fz*.

36 *ff* *p*

39

This system contains measures 36 through 39. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *p*.

40 *fz* *fz*

43

This system contains measures 40 through 43. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fz* and *fz*.

44 *fz* *fz* *fz* *p*

47

This system contains measures 44 through 47. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fz*, *fz*, *fz*, and *p*.

48 *f* *p*

51

This system contains measures 48 through 51. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

52 *p* *f* *fz* *fz*

55

This system contains measures 52 through 55. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p*, *f*, *fz*, and *fz*.

56 *fz* *p* *pp*

59

This system contains measures 56 through 59. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *fz*, *p*, and *pp*.

## Vorwort

Joseph Haydns Werk *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* ist in verschiedenen Fassungen bekannt geworden. 1786 komponierte Haydn die Originalfassung für Orchester, die bereits 1787 beim Wiener Verlag Artaria im Druck erschien – gleichzeitig mit den Bearbeitungen für Streichquartett und mit dem in der vorliegenden Ausgabe edierten Arrangement für Klavier. Die Oratorienfassung schließlich entstand erst knapp zehn Jahre später, 1796.

Den Ausgangspunkt für die Komposition der *Sieben letzten Worte* stellt ein Auftrag des Priesters José Saluz de Santamaria aus der südspanischen Stadt Cádiz dar, über den der Komponist selbst im Jahr 1801 Folgendes berichtete: „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; jezt 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“ (Vorwort zur Erstausgabe der Oratorienfassung).

In dem hier beschriebenen Rahmen wurde die zuerst komponierte Orchesterfassung uraufgeführt. Haydn charakterisierte seine Musik folgendermaßen: „ein ganz neues werck. bestehend in blosser Instrumental Music, abgetheilt in 7 Sonaten, wovon jede Sonate 7 bis 8 Minuten dauert, nebst einer vorherge-

henden Introduction, zu lezt ein Terremoto, oder Erdbeben. diese Sonaten sind bearbeitet, und angemessen über die wort, So Christus unser Erleser am Creutz gesprochen. [...] Jedwede Sonate, oder Jedweder Text ist bloß durch die Instrumental Music dergestalten ausgedruckt, daß es den unerfahrensten den tiefesten Eindruck in Seiner Seel Erwecket“ (Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha, Kassel etc. 1965, S. 162).

Trotz der besonderen Aufführungsbedingungen rechnete man offensichtlich von Anfang an mit einer größeren Verbreitung des Werks, denn Artaria brachte, nachdem zuvor mehrere handschriftliche Stimmenkopien vertrieben worden waren, nicht nur im Frühjahr 1787 eine Stimmengabe der Orchesterfassung, sondern die oben bereits erwähnten Bearbeitungen für Streichquartett sowie für Klavier heraus. Die Quartettfassung wurde nachweislich von Haydn selbst erstellt. Die Bearbeitung für Klavier stammt hingegen nicht vom Komponisten. Wie wir aus zwei Briefen an den Verlag wissen, war Haydn jedoch über die Herstellung eines Klavierauszugs informiert und erhielt auch Korrekturfahnen dieses Arrangements. Über den Umfang seiner Durchsicht und möglicher Eingriffe ist allerdings nichts bekannt, da das Korrektorexemplar nicht erhalten ist.

Haydn war mit der Einrichtung des unbekanntem Bearbeiters jedoch sehr zufrieden. Dies geht aus einem Brief vom 23. Juni 1787 hervor, in dem er schreibt: „unter anderen belobe ich den Clavierauszug, welcher sehr gut und mit besonderem Fleiß abgefaßt ist“ (Haydn, *Briefe*, S. 171). Am 2. August desselben Jahres bat Haydn, da die Klavierfassung noch nicht im Druck vorlag, darum, „mir den Clavierauszug deren 7 worten für einen meiner ganz besondern Freunden abschreiben zu lassen“ (Haydn, *Briefe*, S. 175).

Die Klavierfassung hält sich im Notentext meist sehr eng an die Orchesterfassung und weist nur in Dynamik und Phrasierung eigenständige Lesarten auf (zu Einzelheiten siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Ausgabe); sie

erschien vermutlich Ende August 1787. Recht bald muss ein Neudruck nötig geworden sein, da die originalen Platten Risse bekamen und unbrauchbar wurden. Auch die zahlreichen Aufführungen insbesondere der Oratorienfassung dürften zur weiten Verbreitung der Klavierfassung beigetragen haben.

Abschließend sei allen in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken dafür gedankt, dass sie Quellenmaterial zur Verfügung stellten.

Berlin, Frühjahr 2010  
Ullrich Scheideler

## Preface

Joseph Haydn's *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross) is known to us in various versions.

Haydn wrote the original version for orchestra in 1786 and had it published the following year by Artaria in Vienna at the same time as the arrangement for string quartet and the one for piano featured in this edition. The oratorio version was not produced until almost exactly ten years later, in 1796.

The origin of *Die Sieben letzten Worte* goes back to a commission from the Catholic priest José Saluz de Santamaria from the southern Spanish town of Cádiz. In 1801 the composer himself reported: "It was the custom back then to perform an oratorio every year during Lent in the main church of Cádiz; the deployment of the following measures contributed substantially to heightening the effect: the walls, windows and pillars of the church were covered in black cloth. Only one large lamp hanging in the middle lit the holy darkness. At noon, all the doors were closed and the music began. After a suitable preamble, the bishop ascended the pulpit, spoke

one of the Seven Words and proceeded to meditate on it. As soon as this was over, he descended from the pulpit and fell to his knees before the altar. Music was played during this pause. The bishop ascended and descended the pulpit a second time, third time etc., and each time the orchestra entered after his meditation” (preface to the first edition of the oratorio version).

It was within this context that the orchestral version – the first to be composed – received its première. Haydn described his piece as “a completely new work consisting of purely instrumental music divided into seven sonatas, each of which lasts seven to eight minutes, along with an Introduction and a closing *Terremoto*, or earthquake. These sonatas are conceived and adapted to the words spoken on the cross by Christ our Saviour. [...] Each sonata, or each text, is expressed solely by the instrumental music in such a way that it creates the deepest impression in the soul of even the most unversed” (Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ed. by Dénes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 162).

In spite of the unique circumstances of its original performance, the work was clearly expected to enjoy wider dissemination, so after releasing several manuscript copies of the parts, Artaria in spring 1787 not only printed an edition in parts of the orchestral version, but also the aforementioned arrangements for string quartet and piano. The quartet version was demonstrably written by the composer himself; the piano arrangement, by contrast, was not penned by Haydn. From two letters to the publisher, however, we know that Haydn was informed about the production of a piano reduction and was sent galley proofs of this arrangement. But since the proof correction copy is no longer extant, nothing is known about the extent of his revision and of any possible interventions.

Nevertheless, Haydn was very satisfied with the arrangement produced by the unidentified musician. This emerges from a letter of 23 June 1787, in which he writes: “I am delighted with the

piano score, which is very good and has been prepared with special care” (Haydn, *Briefe*, p. 171). On 2 August of that year, Haydn asked to “have the piano reduction of the 7 words copied for one of my very special friends” (Haydn, *Briefe*, p. 175), seeing that the piano version had not yet been released in print.

The musical text of the piano version generally follows the orchestral version very closely and bears independent readings only in dynamics and phrasing (for details see the *Comments* at the end of the present edition). It is presumed to have been published in late August 1787. A second printing seems to have become necessary shortly thereafter, since cracks appeared in the original plates, making them unusable. The many performances, especially of the oratorio version, must also have contributed to the wider dissemination of the piano version.

We extend our cordial thanks to all the libraries mentioned in the *Comments* for putting source material at our disposal.

Berlin, spring 2010  
Ullrich Scheideler

## Préface

*Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* (Les Sept Dernières Paroles du Christ en croix) de Joseph Haydn sont parvenues à la postérité dans différentes versions. Haydn composa la version originale pour orchestre en 1786, version qui parut déjà en 1787 chez l’éditeur viennois Artaria – en même temps que les adaptations pour quatuor à cordes et l’arrangement pour piano publié dans la présente édition. Enfin, la version oratorio ne vit le jour qu’en 1796, quelque 10 ans plus tard.

À l’origine de la composition des *Sieben letzte Worte*, c’est une commande du prêtre José Saluz de Santamaria de Cadix, ville située au sud de l’Espagne, que le compositeur relata ainsi en 1801: «On avait alors l’habitude à la cathédrale de Cadix d’exécuter tous les ans, durant le carême, un oratorio dont l’effet se trouvait singulièrement renforcé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers de l’église étaient tendus de noir, seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette sainte obscurité. A midi on fermait toutes les portes, et alors commençait la musique. Après un prélude approprié, l’évêque montait en chaire, prononçait une des Sept Paroles et la commentait. 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, etc., et chaque fois l’orchestre intervenait à la fin du sermon» (préface à la première édition de la version oratorio).

La version orchestrale, composée en premier, fut créée dans le cadre dépeint ci-dessus. Haydn décrivit sa musique de la manière suivante: «C’est une œuvre entièrement nouvelle, composée exclusivement de musique instrumentale, divisée en 7 sonates, dont chacune dure de 7 à 8 minutes, plus une introduction et pour finir un *terremoto* ou tremblement de terre. Ces sonates sont conçues et adaptées aux paroles prononcées par le Christ, notre Sauveur, sur la Croix. [...] Chaque sonate, ou chaque texte, est exprimé par les seuls moyens de la musique instrumentale de telle manière qu’il éveillera nécessairement l’impression la plus profonde dans l’âme de l’auditeur le moins averti» (Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, éd. par Dénes Bartha, Kassel etc., 1965, p. 162).

Malgré les conditions particulières de sa création, on comptait visiblement dès le départ sur une diffusion plus importante de l’œuvre, car Artaria, après avoir commercialisé plusieurs copies manuscrites des parties séparées, publia au printemps 1787, non seulement le matériel de la version orchestrale, mais

aussi les deux adaptations pour quatuor à cordes et pour piano citées plus haut. Il est établi que la version pour quatuor fut réalisée personnellement par Haydn. Par contre, l'arrangement pour piano n'est pas du compositeur. Cependant, comme en témoignent deux lettres adressées à l'éditeur, Haydn était au courant de la préparation de la réduction pour piano et reçut les épreuves à corriger de cet arrangement. On ne sait toutefois pas jusqu'à quel point son examen de la partition fut approfondi, ni s'il apporta d'éventuelles modifications de sa main, car l'exemplaire contenant les corrections n'a pas été conservé.

Haydn fut très satisfait du travail de l'arrangeur inconnu. C'est ce qui ressort

d'une lettre du 23 juin 1787, dans laquelle il écrit: «Mes compliments notamment pour la réduction pour piano, qui est très bien faite et avec un soin particulier» (Haydn, *Briefe*, p. 171). Le 2 août de la même année, comme l'édition de la réduction pour piano n'était pas encore disponible, Haydn demanda qu'on «me fasse une copie de la réduction pour piano des 7 paroles pour un de mes très bons amis» (Haydn, *Briefe*, p. 175).

La plupart du temps, la partition de la réduction pour piano reste très proche de la version orchestrale et n'en diffère que sur quelques points de nuances ou de phrasé (pour les détails, cf. les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la

présente édition). Elle fut vraisemblablement publiée à la fin du mois d'août 1787. Une réimpression s'avéra probablement très rapidement nécessaire, car les plaques d'origines se rayèrent et devinrent inutilisables. Les nombreuses représentations, notamment de la version oratorio, contribuèrent certainement à la large diffusion de la réduction pour piano.

Nous adressons nos remerciements à toutes les bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* qui ont mis les sources à notre disposition.

Berlin, printemps 2010  
Ullrich Scheideler