

HAYDN

THE SEVEN LAST WORDS
OF CHRIST

PRAŽÁK QUARTET
HELEN KEARNS



PRAGA
Digitals

HELEN KEARNS soprano

PRAŽÁK QUARTET

Jana Vonášková violin

Marie Fuxová violin

Josef Klusoň viola

Jonáš Krejčí cello

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

THE SEVEN LAST WORDS OF CHRIST

Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

arr. for soprano and string quartet: José Peris Lacasa

- | | |
|---|------|
| 1. I. Introduzione. Maestoso ed adagio | 4'09 |
| 2. II. Sonata I (Largo. Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt) | 6'57 |
| 3. III. Sonata II (Grave e cantabile. Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso) | 6'13 |
| 4. IV. Sonata III (Grave. Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua) | 7'09 |
| 5. V. Sonata IV (Largo. Deus meus, ut quid dereliquisti me?) | 5'54 |
| 6. VI. Sonata V (Adagio. Sitio) | 5'36 |
| 7. VII. Sonata VI (Lento. Consummatum est) | 5'50 |
| 8. VIII. Sonata VII (Largo. Pater, in manus Tuas commendo spiritum meum) | 6'33 |
| 9. IX. Il Terremoto (Presto e con tutta la forza) | 1'57 |



The Passion according to Joseph

Nicolas Dorny

Blessed be Don José Sáenz de Santamaría, Marquès de Valde-Íñigo! It was this canon of Cádiz who, in 1771, became the spiritual director of the Hermandad de la Santa Cueva – the Brotherhood of the Holy Grotto – and commissioned from Joseph Haydn a composition to be performed on Good Friday 1787 in the underground chapel, the Oratorio de la Santa Cueva, where the brotherhood met – a chapel (adjacent to the Iglesia del Rosario) that had been inaugurated thanks to him in 1783. That work was *Die Sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze – The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross*.

Let us note that if *The Seven Last Words* were duly performed there on the appointed day, Friday, 6 April 1787, they would have been heard prior to that at the residence of Prince Auersperg in Josefstadt (now the eighth district of Vienna) on 26 March, and four days later in Bonn, performed by the court orchestra of Prince-Elector Maximilian Franz under Josef Reicha (1752-1795) and in the absence of the young Beethoven (violinist in the orchestra), who had been given leave to go to Vienna to study with

Mozart. That would be the case unless, as some have suggested, the Andalusian premiere took place in 1786, rather than 1787. The composer himself is not exact in his recollections, and the autograph manuscript has not survived.

From the hymn *Da Jesus an dem Kreuze stund* (c.1500) to Christoph Graupner's cantata (1743), not forgetting the masterpiece of 1645 by Heinrich Schütz, the last words spoken by Christ on the Cross had already inspired several composers on the Lutheran side. Among Catholics, however, since for a long time they were limited by the liturgical consequences of the Council of Trent, there was nothing comparable – although some, in eighteenth-century Spain and Italy, celebrated the Passion along the lines of a ceremony devised in Lima by the Jesuit Francisco Rico y Morales del Castillo (1615-1673.) This explains why the work that is our subject here was initially purely orchestral.

Imagine the scene: the congregation is seated; at noon the doors of the Oratorio de la Santa Cueva are closed, plunging the underground chapel into almost total darkness. Haydn explained, in a text written following

his description by Georg August Griesinger (1769-1845), that “after a short service, the bishop would mount the pulpit, pronounce one of the Seven Words and deliver a discourse thereon. When this was over, he would leave the pulpit and fall to his knees before the altar. This interval was occupied by music.” And this would be repeated until the end of the three-hour ritual.

The Kapellmeister to Prince Nikolaus Esterházy sought, for this unusual and challenging commission, the advice of Maximilian Stadler (1748-1833), abbot of the Monastery of Lilienfeld and a dear friend of his, who was also an experienced composer – ten years later Constanze Mozart was to consult him for the completion of her husband’s *Requiem*. Stadler mentioned this in his autobiography: “He asked me what I thought of the idea. I replied that it seemed to me that the best thing to do was first of all to adapt an appropriate melody to the words and then repeat it on the instruments alone. [...] That is what he did, but I know not whether it had been his own original intention.” Wherever the idea came from, the result was a success, both musically and commercially.

In the summer of 1787 Artaria published the original version for orchestra (op. 46), followed by a string quartet arrangement by Haydn, to which the publisher gave the opus number 47.¹ It was when he came to correct this version that Haydn took the initiative of underlaying the words in the first bars of the first violin part, which meant sometimes having to modify, omit or substitute parts of the text as it appears in the Vulgate. Soon afterwards, a keyboard version (not Haydn’s own, but sanctioned by him) was issued by the same publisher as op. 49. Many others followed, all over Europe, not to mention the likelihood that there were pirate copies.

In 1794, on his way to London for his second visit, Haydn stopped off in the Lower Bavarian city of Passau, where he heard a choral adaptation of his original work by the local Kapellmeister, Joseph [von] Friebert[t] (1724-99). He did not fully approve of the result, but the idea appealed to him and on his return to Vienna he called upon Baron Gottfried van Swieten (1733-1803), prefect of the Imperial Library and organiser of concerts for the association of music-loving noblemen known as the Gesellschaft der Associierten Cavaliere,

1 The opus number 51 that is now generally used derives from the 1788 edition by Le Duc (Paris).



to revise the German text, and thus, albeit using Friebert's score as a basis, he created an oratorio version (1795-96).² That was van Swieten's first collaboration with Haydn; later he provided the librettos for his oratorios *The Creation* and *The Seasons*.

The version of *The Seven Last Words* presented here is much more recent: it is an arrangement by the Spanish composer José Peris Lacasa (1924-2017), who studied with Darius Milhaud, Carl Orff, Nadia Boulanger and Igor Markevitch, for string quartet and voice, combining Haydn's string quartet version with the sung words.² Where the themes of the individual movements matched the diction of the Latin text, he transferred these – transposed where necessary – to the vocal part, while the first violin pauses or supports the second violin. More rarely, the singer briefly takes over the second violin line. The viola and cello parts meanwhile remain unchanged – but they disappear for a final *Consummatum est* which is sung *a cappella*. The structure remains almost intact (only the repeats of the expositions of Words V and VI are missing), while the work gains a new aspect.

Prima la musica

Haydn was aware of the potential danger of uniformity in presenting eight slow movements in succession, taken out of their original context, and therefore without the interventions of the celebrant during the service for which they were conceived. He successfully avoided that through his varied treatment of the themes, and by exploiting contrasts through a carefully chosen tonal design, using a range of keys that is vast for a composition of that time. In the movements (and also within the pieces) he alternates between keys at intervals spanning two or three diatonic scale steps. Never before had he used a tonal sequence like the one we find here: Words II and III (C and E major), IV and V (F minor and A major), VI et VII (G and B flat major). Such tonal freedom anticipates compositions of the 1790s onwards, such as his late masses, and especially the *Harmoniemesse* (1802).

The work begins with a slow *Introduzione, Maestoso ed Adagio* in D minor, including an eloquent use of rests. Its pervasive dotted rhythms are those of a French overture and it is in sonata form like all the movements. The

² It was premiered in Madrid in 2008 by the Henschel Quartet with Ana María Sánchez.

organisation of the first Word, *Largo* in B flat major, “Father, forgive them, for they know not what they do” (Luke 23:34), prefaced by the soprano, would be less surprising in Schubert: the exposition is based on three main keys (B flat major, F major, D flat major) instead of two; although other examples are to be found in the works of C.P.E. Bach, Dussek, Mozart, then Beethoven, they are rare among Classical composers.

Jesus is suffering in his flesh, but this does not mean that he despairs of Mankind. Indeed, despite the pain that is still present in the first violin’s lament in C minor at the beginning of the second Word, “Verily I say unto thee, today shalt thou be with me in Paradise” (Luke 23:43), everything becomes brighter, more serene with the transposition from C to E flat major. The exposition of Word III, “Woman, behold thy son; and thou, behold thy mother” (John, 19: 26-27), has been modified slightly by José Peris Lacasa to enable the voice to exchange with the cello (bars 28 ff.).

With the fourth Word, “My God, my God, why hast thou forsaken me?” (Matthew 27:46, Mark 15:34) in F minor, a key that

some theorists of the time associated with funeral laments,³ we find ourselves in the heart of the drama. This *Largo* also comes in the very centre of the work, between the symmetries of Words III and V (in major sharp keys), II and VI (in minor with a recapitulation in the homonymous major), I and VII (in major flat keys and 3/4), not to mention the *Introduzione* and the *Terremoto* with their “baroqueries”. The movement ends *pianissimo*, in the minor key.

A contrasting *fortissimo* begins Word V, *Adagio*. Then, *piano*, regular quavers in *pizzicato* support the descending two-note minor-third motif representing the word “*Sitio*”, “I thirst” (John, 19:28): what simplicity! Staccato quavers evoke not only the cruelty of the crowd, but also the bitterness of the sponge soaked in vinegar and gall that was offered to Jesus. Word VI, *Consummatum est*, “It is finished” (John 19:30) then seems to waver between resignation (G minor) and hope for a radiant future (B flat major).

In the final Word, “Father, into thy hands I commend my spirit” (Luke 23:46), Christ’s last moments are depicted in hushed tones with muted strings. In this serene meditation,

3 See Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, published by Ludwig Schubart, Vienna, J. V. Degen, 1806, p. 378.

detached from the things of this world, Haydn appears to be affirming his own trust in God. Nevertheless the Almighty still punishes those who have sinned. Suddenly, *Presto e con tutta la forza* in C minor, the earth quakes! The *Terremoto* is the only lively movement in the work, a brief epilogue shaken by rhythmic turbulence and phrasal irregularities, depicting the images familiar from Matthew 27:51: “And the earth was shaken, and the rocks were split.”

Translation: Mary Pardoe



La Passion selon Joseph

Nicolas Dorny

Béni soit José Sáenz de Santa María (1738-1804), chanoine à Cadix. Non seulement ledit marquis de Valde-Iñigo prend la direction spirituelle de la confrérie de la Sainte Grotte en 1771, mais il commande à Haydn de la musique à jouer le Vendredi saint de l'année 1787 dans la chapelle troglodyte de l'église du Rosaire, inaugurée grâce à lui en 1783. Notons que si les *Sieben Worte des Erlösers am Kreuze* sonnent à l'endroit prévu le jour dit, Josefstadt et Bonn les entendent avant ce 6 avril. La première exécution se tient le 26 mars au palais Auersperg, dans l'actuel huitième arrondissement de Vienne, la deuxième le 30, donnée par la *Kapelle* du prince électeur Maximilien Franz sous la direction de Josef Reicha (1752-1795) – sans l'alto de Beethoven, parti se présenter à Mozart¹.

De l'hymne *Da Jesus an dem Kreuze stund* (ca.1500) à la cantate de Graupner (1743) en passant par le chef-d'œuvre de Schütz (1645), quelques « Dernières Paroles » existent déjà côté luthérien. Mais rien de comparable chez

les catholiques, longtemps limités par les conséquences liturgiques du concile de Trente. Quoique certains, dans l'Espagne ou l'Italie du XVIII^e siècle, célèbrent la Passion sur le modèle d'une cérémonie conçue à Lima par le jésuite Francisco Rico y Morales del Castillo (1615-1673). D'où l'œuvre qui nous occupe, d'abord purement orchestrale.

Imaginez la scène : les fidèles installés, les portes de la « *Santa Cueva* » (la sainte grotte) ferment à midi, plongeant la crypte dans une obscurité quasi totale. Haydn explique dans un texte rédigé en son nom par Georg August Griesinger (1769-1845) que « passé un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait l'une des sept Paroles et la commentait. Après quoi il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. Cette pause était remplie par la musique » (Breitkopf & Härtel, 1801). Et ainsi de suite jusqu'à la fin d'un rituel long de trois heures.

Pour cette commande particulière et

1 À moins que la création andalouse remonte à 1786 comme l'avancent quelques-uns ? Le compositeur lui-même n'est pas exact dans ses souvenirs, et aucun manuscrit ne subsiste.

délicate, le maître de chapelle de Nikolaus Esterházy demande conseil au cher Maximilian Stadler (1748-1833), abbé de ses amis et compositeur averti – Constance Mozart le consultera dix ans plus tard pour l’achèvement du *Requiem* de son mari. « Le mieux me semblait qu’une mélodie appropriée soit d’abord mise sur les Paroles, puis exécutée aux seuls instruments, domaine dans lequel il était passé maître. C’est ce qu’il fit, mais j’ignore s’il en avait eu l’intention de lui-même », écrit l’ecclésiastique dans un essai autobiographique. Peu importe d’où vient l’idée : l’affaire est un succès, tant musical que commercial.

À l’été 1787, la maison Artaria fait paraître la version originale (op. 46), puis un arrangement pour seize cordes réalisé par Haydn lui-même (op. 47). C’est au moment des corrections qu’il prend l’initiative d’inscrire les paroles en question sous les premières mesures du violon I, quitte à modifier, omettre ou substituer certains bouts de phrase tels qu’on les lit dans la Vulgate. Une transcription pour clavier (op. 49), dont l’auteur n’est pas l’arrangeur, sort aussi bientôt chez le même éditeur. Puis chez de nombreux autres dans toute l’Europe, sans parler de très probables copies pirates.

Sur la route de son deuxième voyage à Londres, en 1794, Haydn entend à Passau les parties chantées que Joseph [von] Friebert[t] (1724-1799), *Kapellmeister* du prince-évêque local, ajoute à sa première mouture. Si le résultat ne lui plaît qu’à moitié, il part de cette « *Vokalfassung* » pour en tirer un dérivé d’oratorio (1795-1796), secondé dans l’amélioration du texte par le préfet de la bibliothèque impériale de Vienne et organisateur des concerts de la *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*, Gottfried van Swieten (1733-1803) – lequel baron mettra encore la main à *Die Schöpfung* [La Création] et *Die Jahreszeiten* [Les Saisons].

Et ici ? Un « quatuor à cinq » tenté plus près de nous² par José Peris Lacasa (1924-2017), élève de Milhaud, Orff, Boulanger et Markevitch. Soit une relecture où une soprano s’appuie sur la vocalité naturelle des thèmes de Haydn pour mettre le texte latin, fut-ce par bribes, sous les notes (parfois transposées) du primarius. Ce dernier est alors appelé à se retirer ou à prêter main forte au second violon, qui hérite aussi de très rares mots, tandis que les parties d’alto et de violoncelle restent inchangées – mais disparaissent pour un ultime « *Consummatum*

2 Version créée en 2008, à Madrid, par le Quatuor Henschel et Ana María Sánchez.

est » *a cappella*. À structure presque intacte³, l'ensemble y gagne un visage neuf.

Prima la musica

Enchaîner huit mouvements lents est risquer d'ennuyer. Surtout sans les interventions du célébrant durant le service pour lequel ils furent conçus. Conscient de l'enjeu, Haydn essaie donc de surprendre dans le traitement de thèmes quasiment tous irréguliers, et établit un plan tonal évolutif : en l'absence de signature principale pour unifier le tout, le chemin alterne les rapports de seconde et de tierce. Le maître n'avait encore jamais autant enchaîné ces dernières comme c'est le cas entre les Paroles II et III (*ut* et *mi* majeur), IV (*fa* mineur) et V (*la* majeur), VI et VII (*sol* et *si* bémol majeur) – et encore à l'intérieur des morceaux. Manifestement convaincu, il y reviendra dans les années quatre-vingt-dix.

D'abord l'introduction en *ré* mineur, *Maestoso ed Adagio*. Donc lente elle aussi, et

trouée d'éloquents silences. Ce préambule dont les rythmes pointés sont ceux d'une ouverture à la française se coule déjà dans le moule de la sonate. *Pater, Pater dimitte illis, quia nesciunt, quid faciunt* (Luc, 23 : 34) : l'organisation de la première Parole, ici préluée par la soprano, surprendrait moins chez Schubert⁴. Mais bien que le Sauveur souffre dans sa chair, il ne désespère pas de l'Homme pour autant. C'est que malgré la douleur encore présente dans la plainte du violon I au début d'*Amen dico tibi : hodie mecum eris in Paradiso* (Luc, 23 : 43), tout s'éclaire lorsque que le mineur (*ut*) vire au majeur (*mi* bémol). L'exposition de *Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua* (Jean, 19 : 26-27) est un rien modifiée par Peris pour permettre à la voix d'échanger avec le violoncelle (mes. 28 et suivantes).

En *fa* mineur, tonalité que certains théoriciens de l'époque associent aux lamentations funèbres⁵, le *Largo* à venir (*Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ?* ;

3 Seules les reprises des expositions des Paroles V et VI passent à l'as.

4 Comprenez que l'exposition se fonde sur trois tonalités principales (*si* bémol majeur, *fa* majeur, *ré* bémol majeur) au lieu de deux. Si d'autres exemples existent chez C.P.E. Bach, Dussek ou Mozart avant Beethoven, ils restent rares chez les classiques.

5 Ch. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, édité par Ludwig Schubart, Vienne, J. V. Degen, 1806, p. 378.

Matthieu, 27 : 46/Marc, 15 : 34) se pose surtout comme pivot dramaturgique de l'ensemble. Et centre de symétries plus ou moins remarquables entre les Paroles III et V (aux tons majeurs diésés), II et VI (en mineur avec une réexposition à l'homonyme majeur), I et VII (aux tons majeurs bémolisés et à 3/4). Sans compter les baroqueries de l'*Introduzione* et du *Terremoto*.

Le *fortissimo* inaugurant la *Sonata V* contraste avec le *pianissimo* qui concluait la précédente. Puis on ne trouve pas plus simple, sur des pizzicatos tranquilles, que le motif de tierce mineure descendante pour réclamer à boire (« *Sitio* » ; Jean, 19 : 28). Des croches *staccato* figureront, outre la cruauté de la foule, l'aigre du vinaigre que l'on fera goûter au supplicé. L'avant-dernière Parole (*Consummatum est* ; Jean, 19 : 30) paraît ensuite hésiter entre fatalisme (*sol* mineur) et espoir d'un avenir radieux (*si* bémol majeur).

Avec *Pater, in manus tuas, commendo spiritum meum* (Luc, 23 : 46), le Christ prend congé d'ici-bas au son d'une romance *con sordina*. Le primarius assure la libération de son âme dans un tire-d'aile où Haydn semble affirmer sa propre confiance en Dieu. Ce qui n'empêche pas le Très-Haut de punir les pécheurs. En *ut* mineur, la terre tremble pour l'unique mouvement vif de l'œuvre, bref épilogue à pleine

puissance, secoué de turbulences rythmiques et d'irrégularités phraséologiques. La messe est dite.



PRAGA
Digitals

Enregistré les 16 et 17 juin et le 29 septembre 2023 au Domovina Studio, Prague, République Tchèque

Direction artistique : Milan Puklický

Prise de son, montage, mixage et mastering : Karel Soukeník

Enregistré en 24 bits/96kHz

Jana Vonášková joue un violon Joseph Gagliano 1780, Marie Fuxová un violon Pierre Pacherel 1868. Josef Klusoň joue un alto Thomas Pilar 2006. Jonáš Krejčí joue un violoncelle Paolo Testore 1761

Joseph Haydn, *The Seven Last Words of Christ / Die sieben letzten Worte Jesu Christi*, arranged for soprano and string quartet by José Peris Lacasa © 2011 by Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, London

Photos © Jean-Baptiste Millot

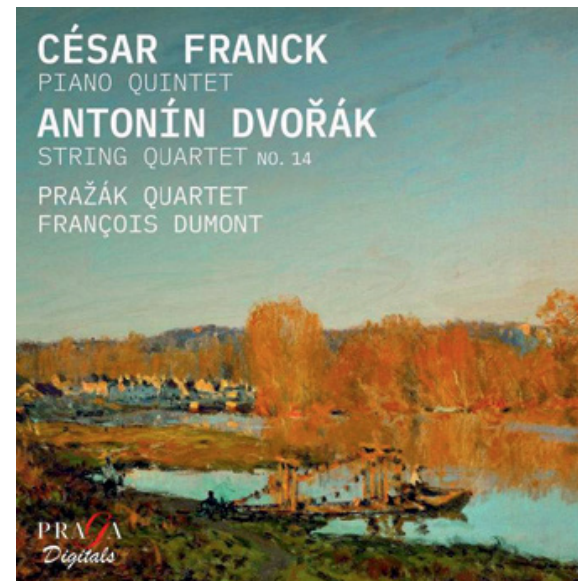
Couverture : Peter Paul Rubens, *Graflegging*, estampe, 1615-17, Rijksmuseum Amsterdam

[LC] 83780

PRD 250 428 Little Tribeca © 2024 Helen Kearns © 2024 Praga Digitals, a label of Little Tribeca
1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

pragadigitals.com prazakquartet.com helenkearns.ie

Also available



PRAGA
Digitals

pragadigitals.com