

Joseph Haydn Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze haben als Komposition Haydns eine Geschichte, die nur mühsam zu entwirren ist. Die Verwirrung über den Titel war schon zu Lebzeiten des Meisters groß. So erschienen 1801 bei Breitkopf&Härtel »Die Worte des Erlösers am Kreuze... Le sette ultime parole«; um 1802 bei

Cappi der Klavierauszug »Die sieben Worte des Heilandes am Kreuze«. In die ebenso komplexe Vorgeschichte der oratorischen Fassung des Werks hat erst das Vorwort zur neuen Ausgabe (Joseph Haydn Werke, Reihe XXVIII, Band 2) von Hubert Unverricht (München-Duisburg 1961) Klarheit gebracht.

1785 schrieb Haydn die Orchesterfassung der »Sieben Worte«, die ebenso wie die zwei Jahre später fertiggestellte Quartettfassung bei Artaria erschien. Im März 1801 hat er für den bei Breitkopf&Härtel erscheinenden Partiturdruk der Oratorienfassung einen Vorbericht verfaßt, in dem nach Aussage des Freundes Georg August Griesinger »*nur Haydns ipsissima verba enthalten*« sind. Wahrscheinlich hat aber Griesinger den Text redigiert.

»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 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 geendigt 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 verließ 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 wovon jedes gegen zehn Minuten dauern sollte aufeinander folgen zu lassen,

ohne den Zuhörer zu ermüden, war keine von den leichtesten; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht halten konnte. Die Musik war ursprünglich ohne Text, und in dieser Gestalt ist sie auch gedruckt worden. Erst späterhin wurde ich veranlaßt, den Text unterzulegen, so daß also das Oratorium... als ein vollständiges und was die Vokalmusik betrifft, ganz neues Werk erscheint...«

Späterhin: das war nach 1794, als Haydn die Kantaten-Bearbeitung seines Werkes durch den Passauer Hofkammerrat und Domkapellmeister Joseph Friebert kennengelernt hatte. Er nahm diese Bearbeitung, vor allem den Text, als Grundlage für seine eigene Oratorien-Fassung. Wir wissen aus einem Brief Haydns an den Musikdirektor Knoblich im schlesischen Kloster Grüssau vom 10. August 1799: *»Die Sieben Wort Christi haben Euer Hochwürden bishero nur halb genossen, indem ich schon vor 3 Jahren eine neue 4stimmige Vocal Music durchgehends (ohne das Instrumentale zu verändern) dazu unterlegte. Den Text dazue verfertigte ein sehr geübter Musicalischer Domherr aus Passau, und unser grosser Baron v. Swieten verbesserte denselben; der Effect - dieses wercks ist über alle erwartung...«*

Man war in damaliger Zeit sehr großzügig mit der Verwendung fremder Modelle. So sind schon bei Friebert Textanleihen nachzuweisen, die von Swieten noch bedenkenloser ausgebaut hat: Ramlers »Tod Jesu«, von Graun, Telemann und J. Chr. F. Bach vertont, war damals allbekannt; er ist der Autor des Textes zum Schlußchor in Haydns Oratorienfassung, »Il Terremoto«. Haydn selbst schätzte dieses sein Werk außerordentlich. Die Beliebtheit bei Musikern und Hörern hielt bis in die



*Erste Partiturseite der
Vokalfassung in anonymer
Abschrift, mit Haydns
eigenhändigen
Ergänzungsstimmen
(Nationalmuseum Buda-
pest, Esterházy- Archiv)*

Tage des Cäcilianismus an, in denen die Kirchenmusik der Klassiker bei den orthodoxen Verehrern der alten Polyphonie verpönt war.

Es ist gesagt worden, daß Haydn in seinem »Stabat Mater« noch eine süße Wärme zum Ausdruck gebracht habe, während die für Spanien geschriebene Passionsmusik in spanischer Düsternis einhergehe. Dabei wurde übersehen, daß in Wien und ganz Österreich eine alte Tradition des Passions-Oratoriums, des sogenannten »Sepolcro« bestand. Es gehörte seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zum kirchenmusikalischen Leben des kaiserlichen Hofes. Doch es wäre wieder verkehrt, da vielleicht eine »spanische« Seite des Zeremoniells zu vermuten oder auch die sicher vorhandenen Verbindungen der Gattung nach Venedig und Norditalien zu überschätzen. In Wahrheit spielten hier die starken Überlieferungen des heimischen Passionsspiels seit dem frühen Mittelalter eine große Rolle. Der englische Musikgelehrte Charles Burney schätzte die »Sieben Worte« ganz besonders und fand sie »so tief, so leidenschaftlich, so voll von Gram und erhabnem Kummer, daß, obwohl die Musik sich langsam bewegt, die Themen und ihre Tonarten ganz neu und überraschend wirken. Ein wirklicher Musikliebhaber wird nicht nach leichteren Tempi verlangen...«

Burney spricht damit sowohl das Problem der Aufführungsweise wie das des Hörens an. Neun langsame Sätze (die beiden Introduktionen eingeschlossen) werden von einem einzigen schnellen, dem *Presto* des Erdbebens (»Il Terremoto«) abgeschlossen. Die liturgische Zuordnung des Auftragswerks, die Situation des Karfreitags - zwischen Zeit und Ewigkeit - bleibt auch die des Oratoriums. Haydn steht in seinem Werkstil auf einem Scheitel des musikgeschichtlichen Raumes. Mit den chorischen Christus-Worten vor jedem betrachtenden Teil greift er die uralte Klangrezitation des »Falso-bordone« auf, die seit langem auch für die »Improperien«, die Gesänge der Kreuzesverehrung am Karfreitag verwendet wurde. In den Introduktionen herrscht der Geist seiner sinfonischen Einleitungen. *Maestoso* beginnt das Werk - wie die letzte der Londoner Sinfonien - mit barocker Geste. Die Chorsätze sind aus dem instrumentalen Vorbild gewonnen. Das war umso eher möglich, als der Geist der »Humanitätsmelodie«, des edlen *Cantabile* schon in den thematisch wirkenden Stimmen wohnte. Manchmal ergeben sich aus der Verbindung von Thema, Harmonik und zugefügtem Text symbolhafte Fügungen, wenn

*Titelblatt der Breitkopf-
Ausgabe von 1801*

z.B. in Nr. 3 bei »trotzlos bei dem Kreuze standst« tatsächlich die alte Kreuzesformel unisono erklingt. Aus der Wiener Tradition reichen ungezählte Bezüge herein: Antonio Caldaras »Stabat mater« (Wien um 1725) wird mit Thema, Tonart und kontrapunktischen Stimmverknüpfungen in Nr. 6 (»An das Opferholz geheftet«) geradezu zitiert. Wie erstaunlich ist aber die Fernwirkung, die von hier ausging! Man mag es einen Zufall nennen,

wenn die funebralen Hörnerterzen in c-Moll just denen in Mahlers »Lied von der Erde« (Abschied) entsprechen. Die großen Trauermusiken, die gerade in Wien entstanden (Mozarts »Maurerische Trauermusik«, Beethovens Trauermarsch in der »Eroica«, Mahlers klagende Sätze und »Kondukte«...), sind alle aus einem Geist. Haydn aber ist auch hier »Vater«, Vermittler, Vorbild gewesen. Schließlich stößt der Meister in einen Bereich vor, der damals noch nicht als peinlich empfunden wurde. »Il Terremoto« ist reine Programm-Musik wie Beethovens Gewitter! Der Satz ist aber gleichzeitig ein grandioses orchestrales und chorisches Charakterstück auf dem Weg zu Beethovens und Bruckners sinfonischen Scherzi. Diese 123 Takte, in aller Kürze von gewaltiger Dramatik, verbieten es, von einem »ganz und gar lyrischen Oratorium« zu sprechen.

