

Joseph
HAYDN

Die Sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze

The Seven Last Words of our Savior on the Cross

Hob. XX:2

Vokalfassung / Vocal version

Soli (SATB), Coro (SATB)

2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, Contrafagotto

2 Corni, 2 Clarini, 2 Tromboni, Timpani

2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
Wolfgang Hochstein

Joseph Haydn · Oratorien
Urtext

Partitur / Full score



Carus 51.992

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:
Partitur (Carus 51.992), Klavierauszug (Carus 51.992/03),
Chorpartitur (Carus 51.992/05), komplettes Orchestermaterial (Carus 51.992/19).

The following performance material is available:
full score (Carus 51.992), vocal score (Carus 51.992/03),
choral score (Carus 51.992/05), complete orchestral material (Carus 51.992/19).

Inhalt / Contents

Vorwort	V		
Foreword	XI		
Abbildungen / Illustrations	XVII		
Introduzione	1	Introduzione	88
1. „Pater, dimitte illis“	8	5. „Sitio“	92
Vater im Himmel, o sieh hernieder		Jesus rufet: Ach, mich dürstet!	
<i>Father of heaven, look down in mercy</i>		<i>O what anguish, when he thirsted</i>	
Soli SATB, Coro SATB		Soli SATB, Coro SATB	
2. „Hodie mecum eris in paradiso“	28	6. „Consummatum est“	115
Ganz Erbarmen, Gnad' und Liebe		Es ist vollbracht!	
<i>Lord of mercy, grace and love</i>		<i>O day of woe!</i>	
Soli SATB, Coro SATB		Soprano solo, Coro SATB	
3. „Mulier, ecce Filius tuus“	47	7. „In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum“	134
Mutter Jesu, die du trostlos		In deine Händ', o Herr, empfehl ich meinen Geist	
<i>Mother! O what sorrow</i>		<i>While darkness veil'd the earth</i>	
Soli SATB, Coro SATB		Soli SATB, Coro SATB	
4. „Deus meus, ut quid dereliquisti me“	68	Il Terremoto	154
Warum hast du mich verlassen?		Er ist nicht mehr	
<i>Words of wonder</i>		<i>He is no more</i>	
Soli SATB, Coro SATB		Coro SATB	
		Kritischer Bericht	172

Vorwort

Nach biblischer Überlieferung hat Jesus vor seinem Tod am Kreuz noch sieben kurze Sätze gesprochen. Diese stehen verteilt in den Passionsberichten der vier kanonischen Evangelien; sie wurden aber schon im 12./13. Jahrhundert als „Septenar der Kreuzesworte“ kompiliert und dabei nach logischer Chronologie zumeist in diese Reihenfolge gebracht (lateinischer Wortlaut nach der Vulgata):¹

1. Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt. / Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun. (Lk 23,34)
2. Amen, dico tibi: Hodie mecum eris in paradiso. / Wahrlich, ich sage dir: Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein. (Lk 23,43)
3. Mulier, ecce Filius tuus – Ecce Mater tua. / Frau, siehe, dein Sohn! – Siehe, deine Mutter! (Joh 19,26–27)
4. Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (bzw. aramäisch „Eli, Eli, lama sabachthani!) / Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen? (Mk 15,34 und Mt 27,46)
5. Sitio. / Mich dürstet. (Joh 19,28)
6. Consummatum est. / Es ist vollbracht. (Joh 19,30)
7. Pater, in manus tuas commendo spiritum meum. / Vater, in deine Hände empfehle ich meinen Geist. (Lk 23,46)

Ein frühes Beispiel für eine dichterische Bearbeitung und Vertonung dieser Worte bildet das kurz vor 1500 entstandene deutsche Kirchenlied *Da Jesus an dem Kreuze stund*. Um 1645 vertonte Heinrich Schütz die *Sieben Worte* im konzertierenden Stil seiner Zeit, und weitere einschlägige Werke aus dem evangelischen Repertoire des Barock stammen von Augustin Pfleger und Christoph Graupner, komponiert um 1670 bzw. 1743.²

Ein ganz anderer Entwicklungsstrang ging von jesuitischen Kreisen aus: Unter dem Einfluss von Schriften wie der Abhandlung *De septem verbis a Christo in Cruce prolatis* des Kardinals Robert Bellarmin (Lyon 1618) hatten Jesuiten in Lima/Peru um 1690 eine spezifische Passionsandacht über die Sieben letzten Worte Jesu Christi entwickelt. Diese konnte wegen der Vorschriften des Konzils von Trient zwar nur außerliturgisch praktiziert werden; mit ihrer Mischung aus mimetischer Passionsaneignung („compassio“) und mystifizierender Dramaturgie entsprach sie dem Frömmigkeitsempfinden jener Zeit aber genau und verbreitete sich rasch. Wohl nicht

erst nach der Vertreibung der Jesuiten aus Peru (1767) gelangte dieser Andachtstyp in die katholischen Länder Europas und wurde alsbald vor allem in Spanien und Italien rezipiert; die entsprechenden Bezeichnungen lauten „Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo Nuestro Señor“ bzw. „Le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo“. Gedruckte Andachtsbücher beschreiben den Verlauf der Feier, die am Karfreitag um 12 Uhr begann und sich bis zur Todesstunde um 15 Uhr erstreckte; dass dabei die Jesus-Worte und ihre homiletische Auslegung von passender Musik umrahmt wurden, liegt auf der Hand.³ In diese von starker Volksfrömmigkeit geprägte Tradition gehört die Vertonung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Joseph Haydn.

Näheres über die Entstehungsumstände und die Bestimmung seiner Komposition, die in der ursprünglichen Version ein reines Orchesterwerk war, erfahren wir aus der von Haydn im März 1801 unterzeichneten Vorrede zum Erstdruck der hier vorgelegten Vokalfassung:

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. Die 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.

Dieser Darstellung musste meine 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 [...].⁴

¹ Zum Septenar vgl. Matthias Henke/Hans-Ulrich Weidemann, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze von Joseph Haydn*, Stuttgart 2017, S. 14 und 67–70. – Auch in der bereits in vorreformatorischer Zeit bekannten „Passionsharmonie“, einer Sonderform der „Evangelienharmonie“, werden diese sieben Aussprüche zitiert.

² Näheres zur Gattung der Sieben-Worte-Vertonungen bei Klaus Langrock, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*, Essen 1987 (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 2); zu Pfleger dort S. 79–83, zu Graupner S. 85–94. Siehe auch Raymond Dittrich, „Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik – Ein Überblick in Beispielen“, in: Ausstellungskatalog *Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik. Vertonungen aus 5 Jahrhunderten*, Regensburg 2001 (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Kataloge und Schriften 17), S. 14–56.

³ Vgl. Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, S. 98–103. Siehe auch Magda Marx-Weber, „Musiche per le tre ore di agonia di N.S.G.C. – Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert“, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 136–160; Wiederabdruck in: Magda Marx-Weber, *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*, Paderborn 1999 (Beiträge zur Kirchenmusik 7), S. 119–147.

⁴ In: *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Partitur, Leipzig 1801. Eine ähnliche Beschreibung überliefert auch Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 50–51. – Der Begriff „Oratorium“ wird hier übrigens im ursprünglichen Sinne des Wortes gebraucht, nämlich zur Bezeichnung einer geistlichen Andachtsform mit musikalischer Begleitung. – Angesichts der außerliturgischen Funktion dieser Feier stellte der Gebrauch von Instrumenten am Karfreitag kein Problem dar, während in den offiziellen Gottesdiensten dieses Tages vielerorts nur A-cappella-Gesang gestattet war.

Trotz der gewählten Ich-Form ist Haydns früher Biograph Georg August Griesinger als Verfasser dieser Vorrede identifiziert; er kann sich aber auf die „ipsissima verba“ (eigensten Worte) des Komponisten berufen.⁵ Die Entstehung der *Sieben letzten Worte* geht also auf einen Kompositionsauftrag aus Cádiz in Spanien zurück; dieser war vermutlich im Jahr 1785 an Haydn ergangen.⁶ Mit der Zweckbestimmung war auch der Rahmen für die musikalische Ausarbeitung abgesteckt: Das Werk sollte aus einem angemessenen Vorspiel und sieben etwa gleich langen, langsamen, nichtsdestoweniger aber abwechslungsreichen Instrumentalsätzen bestehen, die als Meditationsmusik das jeweilige Jesus-Wort zu reflektieren hatten. Im 1787 erschienenen Erstdruck dieser Orchesterfassung – das Autograph ist nicht nachgewiesen – sind die sieben Wort-Sätze als „Sonaten“ bezeichnet. Dass der Komponist an das Instrumentalstück zum letzten Wort noch den programmatisch-theatralischen „Terremoto“ (das „Erdbeben“) angehängt und damit auf die entsprechende Schilderung im Matthäus-Evangelium Bezug genommen hat (Mt 27,51–52), ist wohl seinem eigenen Entschluss zu verdanken; auf diese Weise hat das Werk ein furioses Finale erhalten, das auch unter dem Aspekt musikalischer Vielfalt eine erhebliche Bereicherung darstellt.

Haydn hat wahrscheinlich 1785/86 an seiner Vertonung der *Sieben letzten Worte* gearbeitet, also ungefähr zeitgleich mit den sechs *Pariser Sinfonien*. Die Maximalbesetzung der Komposition besteht aus je zwei Flöten, Oboen und Fagotten, vier Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Streichern; Flöten sowie die Hörner III und IV werden nur in einigen Sätzen gebraucht, Trompeten und Pauken kommen lediglich im „Terremoto“ zum Einsatz.

Die sonatensatzähnlich gebaute „Introduzione“ mit den markanten Punktierungen des Hauptthemas lässt den Typ der Französischen Ouvertüre anklingen, verfügt zugleich aber über eine ausgefeilte harmonische Sprache, die in der mediantischen Verbindung von Takt 24 zu 25 schon Schubert vorzuzahlen scheint. Demgegenüber spielt der „Terremoto“ zwar mit wiederkehrenden Elementen, beugt sich aber – aus inhaltlich plausiblen Gründen – keinem standardisierten Modell; vielmehr sorgen kraftvolle, chromatisch durchsetzte Unisoni sowie Schleifer- und Trillerfiguren, Intervallsprünge, Läufe in die eine oder andere Richtung, Akkordschläge, zahlreiche spannungsvolle Harmonien, eine teilweise unsymmetrische Periodik und nicht zuletzt viele rhythmische Turbulenzen aufgrund von Hemiolen dafür, dass alle Ordnung aus den Fugen gerät. Den meisten Wort-Sätzen liegt eine individuell gehandhabte Sonatensatzform zugrunde mit Wiederholung der Exposition (außer im 1. Wort) und deutlich erkennbaren Reprisen. Der Tonsatz ist über weite Strecken von motivisch-thematischer Arbeit durchdrungen; kontrapunktische Techniken kommen eher sparsam zur Anwendung. Nicht zu überhören sind die Takte 37–40 und 97–100 des 2. Wortes: Hier zitiert Haydn jenes charakteristische Motiv, das er in der Arie „Qualche

volta“ aus *Il mondo della luna* (1777) und im Benedictus seiner *Mariazeller Messe* von 1782 bereits verwendet hatte und das er 1797 in der berühmten *Kaiserhymne* erneut aufgreifen sollte.

Die Folge von Takt- und Tonarten lässt einen durchdachten Plan erkennen, indem beispielsweise das tieftraurige 4. Wort im Zentrum des Werkes im fahlen f-Moll und im Dreivierteltakt steht und von Sätzen in höheren Kreuztonarten und im Alla-breve-Takt eingerahmt wird. Ungemein wirkungsvoll sind überdies die Dur-Wendungen innerhalb der Reprisen des 2. und 6. Wortes (symmetrisch also beim zweiten und vorletzten dieser Stücke); nach dem Bericht von Albert Christoph Dies wollte Haydn mit dem Eintritt des Dur eine „über die irdische Unvollkommenheit zu der himmlischen Wonne sich erhebende Gemüthslage ausdrücken“.⁷ Das 7. Wort klingt bei ausgedünnter Besetzung sehr leise aus – dramaturgisch höchst wirkungsvoll vor dem unvermittelten Ausbruch des Erdbebens!

Haydn hat „die thematische Grundgestalt jeder Sonate [...] aus der Deklamation des Bibelworts entwickelt“⁸ – ein bemerkenswerter, im Rahmen absoluter Instrumentalmusik ungewöhnlicher und neuartiger Kunstgriff. Dazu hat er den jeweils ersten Takten von Violine I den lateinischen Ausspruch Jesu wie einen Gesangstext unterlegt (aus dem Erstdruck der Orchesterfassung in 16 Einzelstimmen):



Allerdings gibt es kleinere Abweichungen zwischen dem von Haydn unterlegten Bibeltext und dem eingangs zitierten Vulgata-Wortlaut (im vorangehenden Beispiel: „quia nesciunt“ statt „non enim sciunt“). Das 2. Wort beginnt bei Haydn ohne die Anrede „Amen, dico tibi“, und im 7. Wort verwendet der Komponist nicht den überlieferten Lukas-Text mit der Anrede „Pater“, sondern die Formulierung „In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum“, die im kirchlichen Nachtgebet (Komplet) gebraucht wird und auf Psalm 30,6 zurückgeht; damit stellt dieser Ausspruch nicht mehr ein Gebet Jesu an seinen Vater dar, sondern wurde zu einem an den Erlöser gerichteten, beim Hören der Musik zu meditierenden Gebet der Gläubigen.⁹ Wie stark sich die Inspiration des Komponisten von der Diktion und dem Inhalt der Texte hat leiten lassen, zeigt auch das 6. Wort, wo Haydn eine allseits bekannte musikalische Schlussbegründung (!) – nämlich den Kadenzbass – gleich zu Beginn mit dem „Consummatum est“ verbunden hat und diese Formel im Verlauf des Satzes in unterschiedlichen Konstellationen wiederkehren lässt.

Die erste Aufführung in Cádiz fand vermutlich am Karfreitag, dem 6. April 1787, statt. Anders als von Haydn angegeben erklang das Werk aber nicht in der dortigen „Hauptkirche“, sondern in der Santa

⁵ Vgl. Carl Ferdinand Pohl (weitergeführt von Hugo Botstiber), *Joseph Haydn*, Bd. 3, Leipzig 1927, S. 173. In teilweise wörtlicher Übereinstimmung finden sich die Formulierungen dann auch in Griesingers Schrift *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 32–33.

⁶ Vgl. Dieter Haberl, „Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt – Joseph Haydns Instrumentalfassung der *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*“, in: Ausstellungskatalog *Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik*, S. 57–70, bes. S. 60. Siehe auch Marcelino Díez Martínez, „Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las siete palabras“, in: *MAR – Música de Andalucía en la Red* 1 (2011), S. 25–40, bes. S. 33–37.

⁷ Dies, *Biographische Nachrichten*, S. 49.

⁸ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000 (Große Komponisten und ihre Zeit), S. 322.

⁹ Vgl. hierzu Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, S. 142–144.

Cueva.¹⁰ Wegen der räumlichen Enge der Kapelle ist anzunehmen, dass bei dieser Gelegenheit anstelle der Orchesterfassung die vom Komponisten stammende Bearbeitung für Streichquartett gespielt wurde.¹¹

Als Haydn Anfang 1794 seine zweite Londoner Reise antrat, legte er eine Zwischenstation in Passau ein. Dort wurde er am 21. oder 22. Januar Zeuge der Aufführung seiner *Sieben letzten Worte* in einer Bearbeitung des fürstbischöflichen Kapellmeisters Joseph Friebert [Friberth] (1724–1799).¹² Dieser hatte auf der Basis der Orchesterfassung vier Singstimmen ergänzt und dazu den Sätzen mit Ausnahme der „Introduziona“ einen deutschen Text unterlegt – ein Verfahren, das schon deshalb nicht abwegig erscheinen muss, weil Haydn die Themen der Wort-Sätze von vornherein in einem „vokalen Geist“ erfunden hatte.¹³ Der hinzugefügte Text paraphrasiert die Jesus-Worte in einem Tonfall zwischen damaligem Kirchenlied, dem pathetischen Affekt Gellert'scher Oden und moralisierender Ermahnung. Zwar kann man „dem Dichter und Arrangeur [...] einigen poetischen Sinn [...] nicht absprechen“;¹⁴ dennoch ist die literarische Qualität des Librettos bescheiden. Beim nicht identifizierten Verfasser könnte es sich um Friebert selbst handeln, andere Zeugnisse sprechen jedoch von einem Domherrn aus Passau.¹⁵ Wie Haydn gegenüber seinem Schüler Sigismund [von] Neukomm (1778–1858) erklärte, sagte ihm Frieberts Version durchaus zu; er meinte aber gleichzeitig, die Singstimmen besser setzen zu können als dieser.¹⁶ Haydn besorgte sich eine Kopie der Friebert'schen Fassung, und nachdem er im August 1795 aus London zurückgekehrt war und sich in Wien niedergelassen hatte, machte er sich daran, seine eigene Vokalfassung zu erstellen; dieses Vorhaben könnte durch die Erfahrung mit der Händel-Pflege in England einen zusätzlichen Auftrieb bekommen haben – und warum sollte nicht auch das „Vermarktungsinteresse“ eine gewisse Rolle gespielt haben?

Für seine Arbeit hatte sich Haydn vom Kopisten Peter Rampl eine Partiturabschrift vorbereiten lassen, in die alle Stimmen der Instrumentalfassung bereits eingetragen waren und die mehrere freie Systeme zum Ausfüllen der Singstimmen sowie von Klarinetten

¹⁰ Die Santa Cueva („Heilige Höhle“) ist eine nahe der Pfarrkirche Nuestra Señora del Rosario gelegene unterirdische Kapelle, die von einer Bruderschaft als Andachtsort genutzt wurde; vgl. Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, S. 127. – Wenn der genannte Aufführungstermin in Cádiz zutrifft, hat es bereits vorher, nämlich im März 1787, Aufführungen in Wien und Bonn gegeben; vgl. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882, S. 215.

¹¹ Vgl. Diez Martínez, *Franz Joseph Haydn y Cádiz*, S. 37–38. Zusammen mit der originalen Orchesterfassung der *Sieben letzten Worte* kamen bereits 1787 bei Artaria in Wien ein Arrangement für Streichquartett und eine von Haydn autorisierte Bearbeitung für Klavier heraus.

¹² Zu Friebert siehe neuerdings Markus Eberhardt, *Johann Joseph Friebert und seine Zeit. Leben und Werk des letzten Passauer Hofkapellmeisters*, Wien 2020 (*Specula Spectacula* 11); darin wird auch Frieberts Fassung des *Sieben Worte-Oratoriums* ausführlich erörtert.

¹³ Siehe oben mit Anm. 8.

¹⁴ Adolf Sandberger, „Zur Entstehungsgeschichte von Haydns *Sieben Worten des Erlösers am Kreuze*“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 10 (1903), S. 45–59, Zitat S. 52.

¹⁵ Vgl. Hubert Unverricht, „Die *Sieben Worte Christi am Kreuze* in der Bearbeitung des Passauer Hofkapellmeisters Joseph Friebert“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65 (1981), S. 83–94, bes. S. 91; siehe dazu Haydns Brief vom 10. August 1799 an Cornelius Knoblich im Kloster Grissau, in: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, herausgegeben und erläutert von Dénes Bartha unter Benutzung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon, Kassel u.a. 1965, Brief Nr. 230, S. 330–331; außerdem Griesinger, *Biographische Notizen*, S. 33.

¹⁶ Vgl. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 2, S. 217.

und Posaunen aufwies. Der Komponist hatte also nicht nur die Ergänzung der vokalen Partien im Sinn, sondern plante überdies eine Erweiterung und Modifikation der Instrumentalbesetzung. Diese äußert sich zum Einen in der besagten Hinzuziehung der Klarinetten und Posaunen, zum Anderen im nicht mehr nur punktuellen Einsatz von einer oder zwei Flöten, im Verzicht auf zwei der Hörner sowie in einigen Streichungen innerhalb der Bläserpartien, die offenbar mit Rücksicht auf die Anwesenheit von Singstimmen vorgenommen wurden.¹⁷ Außerdem hat Haydn alle ursprünglichen Wiederholungen der Sonatensatz-Expositionen getilgt; davon abgesehen hat er die Formen der Sätze jedoch unangetastet gelassen – anders als Friebert, der kleinere Einfügungen oder Kürzungen vorgenommen hatte.¹⁸ Bei der Einrichtung des Vokalparts hat Haydn sich oft an Friebert angelehnt und manches sogar wörtlich wiederverwendet; dessen ungeachtet ist aber nicht zu verkennen, dass seine Lösungen einer ausdrucksvollen Deklamation der Worte vielfach besser entsprechen als jene des Passauer Kapellmeisters – und dies, obwohl sich die deutsche Textfassung nicht immer in eine ideale Verbindung mit der präexistenten Musik bringen lässt. Dazu diene ein Beispiel vom Beginn des 4. Wortes (nur Singstimmen):

Fassung Friebert:

Largo
8 Takte
Orchestervorspiel
Wa - rum hast du mich ver - las-sen, wer sieht hier der Gott-heit

Fassung Haydn:

Largo
ohne
Orchestervorspiel
Wa - rum hast du mich ver - las-sen? Wer sieht hier der Gott-heit

Fassung Friebert:

wer sieht hier der Gott - heit, der Gott - heit Spur?
Spur, wer sieht der Gott - heit Spur?
Spur, wer sieht der Gott - heit Spur?

Fassung Haydn:

Wer sieht der Gott - heit, der Gott - heit Spur?
Spur? Wer? Wer? Wer sieht hier der Gott-heit Spur? Wer? Wer?
Spur? Wer? Wer? Wer sieht hier der Gott-heit Spur? Wer? Wer?

Trotz der unschönen Trennung der Frage „Warum hast du / mich verlassen?“, die schon von Göllner moniert wurde,¹⁹ vermag Haydns Version allein durch die sinnvollen Betonungen und die

¹⁷ Beispielsweise hat Haydn im 2. Wort (Takte 37–40) die ursprüngliche Partie der Fagotte den Solostimmen übertragen, ähnlich im 7. Wort (Takte 8–12 und 88–96) die Partie der Oboen.

¹⁸ Dem 4. Wort – siehe das folgende Notenbeispiel – hat Friebert z.B. ein achttaktiges Orchestervorspiel vorangestellt.

¹⁹ Theodor Göllner, „Vokal und instrumental bei Haydn“, in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress [...] 1982*, hrsg. von Eva Badura-Skoda, München 1986, S. 104–110, bes. S. 108–109.

nachdrücklichen Hervorhebungen des Wortes „Wer“ stärker zu überzeugen als das Vorbild.

Haydn hat den Text für seine Vokalfassung im Wesentlichen aus Frieberts Version übernommen; das Libretto wurde aber von Gottfried van Swieten (1733–1803) revidiert, der später auch die Texte der Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* übersetzen und einrichten sollte.²⁰ Im Zuge dieser Revision erhielt der „Terremoto“ einen weitgehend neuen Text mit Versen aus dem Oratorienlibretto *Der Tod Jesu* von Karl Wilhelm Ramler (1725–1798).²¹

Zu den auffallenden Unterschieden zwischen der Orchester- und der Vokalfassung gehören die kurzen A-cappella-Sätze, die den meisten Stücken der späteren Komposition vorangehen und dieser Version ein eigentümliches, vorbildloses Gepräge verleihen. Haydn hat sich zu diesen Abschnitten erneut durch Friebert anregen lassen, der den Sätzen in seiner Version allerdings ein mit dem Bibeltext unterlegtes *Accompagnato* vorangestellt hatte. Die Haydn'schen Einleitungen sind demgegenüber im archaischen Falsobordone-Stil komponiert und mit der deutschen Übersetzung der Jesus-Worte unterlegt – ein durchaus sinnvoller Gedanke, da die anschließenden Sätze diesen Text in der Regel nicht mehr wörtlich zitieren, sondern inhaltlich umschreiben und interpretieren. Der Einleitung zum 2. Wort hat der Komponist nachträglich die Anrede „Fürwahr, ich sag es dir“ vorangestellt, auf die er – entsprechend der lateinischen Version in seiner Orchesterfassung – zunächst verzichtet hatte; und im Vorspann zum 7. Wort verwendet er die Lukas-Version des Textes, nicht jene des Psalms (also mit der Anrede „Vater“ statt „Herr“).²² In beiden Fällen führt dies zu Diskrepanzen zwischen den Satzüberschriften des Teilautographs und den Textunterlegungen der Einleitungen.²³ Das 5. Wort „Satio“ hat als einziges keine solche A-cappella-Einleitung. Stattdessen hat Haydn – auch das ein deutlicher Unterschied zur Instrumentalfassung – hier eine neu komponierte zweite „Introduzione“ eingefügt: ein tiefgründiges Stück mit ausgeprägter polyphoner Arbeit und in einer satztechnischen Dichte, die für Haydn geradezu beispiellos ist.²⁴ Sein besonderes Kolorit verdankt das Stück der reinen Bläserbesetzung unter (erstmaligem!) Einschluss des Kontrafagotts; nach dem Befund einiger Quellen soll diese „Introduzione“ direkt in den „Satio“-Satz übergehen.²⁵

Wohl eher versehentlich als mit Absicht sind bei Haydns Umarbeitung zur Vokalfassung einige Inkonsistenzen bezüglich Dynamik und Artikulation entstanden. So gibt es mehrere Stellen, an denen die dynamischen Vorschriften von Sing- und Instrumentalstimmen

²⁰ Vgl. Griesingers Brief an Breitkopf & Härtel vom 3. April 1801, in: Pohl/Botstiber, *Joseph Haydn*, Bd. 3, S. 176. Die Eingriffe in den Passauer Text nehmen zum Ende der Komposition hin zu.

²¹ Die Anklänge an das *Accompagnato* „Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder“ aus dem *Tod Jesu* waren in Frieberts Fassung nur schwach; für Haydns Komposition hingegen wurden mehrere Verse daraus wörtlich übernommen.

²² Siehe oben vor Anm. 9.

²³ Diese Abweichungen sind aus der vorliegenden Edition ersichtlich. Sie erklären sich damit, dass die Überschriften im Teilautograph nicht von Haydn geschrieben wurden, sondern vom Kopisten Peter Rampl, der sie aus der Orchesterfassung übernommen hatte. Die übrigen benutzten Quellen verwenden statt verbaler Überschriften generell eine bloße Nummerierung.

²⁴ Vgl. Finscher, *Joseph Haydn*, S. 330.

²⁵ Die Posaunenstimmen von **StW** tragen am Ende des Satzes den Vermerk „attacca subito N:º 5“, und bei Posaune II aus **StB** heißt es „Siegue N:º. 5“ (Auflösung der Quellensiglen im Kritischen Bericht).

nicht übereinstimmen oder wo die hinzugefügten Instrumente trotz Colla-parte-Spiels nicht dieselben Vortragszeichen aufweisen wie jene des Grundbestands. Für die Wiedergabe dürften sich die jeweiligen Erfordernisse ohne Weiteres aus dem Zusammenhang ergeben, sodass in der vorliegenden Edition von einer allzu akribischen Angleichung abgesehen werden konnte. Die von Haydn gegenüber der Orchesterfassung geänderte Dynamik am Ende des 6. Wortes – ursprünglich **p**, nun aber **f** – erklärt sich indes aus der Rücksichtnahme auf den neuen Affekt des Textes.²⁶

In ihrer Vokalfassung sind die *Sieben letzten Worte* zu einer Art „Oratorium“ im landläufigen Sinne geworden und werden normalerweise auch dementsprechend bezeichnet. Dass der Komponist es ebenso empfand, mag man aus seiner Einfügung der zweiten „Introduzione“ schließen – erhält das Werk auf diese Weise doch eine Gliederung in zwei Großteile jeweils mit instrumentaler Einleitung, wie sie bei vielen damaligen Oratorien üblich war.²⁷ Dennoch sind die *Sieben letzten Worte* kein Oratorium im Sinne der Gattungsnormen, an die sich Haydn mit seinen anderen Werken dieses Genres durchaus gehalten hat: Eine durchgehende Handlung ist nicht vorhanden; bei nur wenigen exponierten Partien sind die Solisten überwiegend im Ensemble und als klanglicher Kontrast zum Tutti eingesetzt; es gibt keine Rezitative und keine in sich geschlossenen Arien; förmlich ausgearbeitete Fugen fehlen ebenfalls, und polyphone Satztechnik tritt nur in kurzen imitatorischen Abschnitten zutage. Der eher geringe kontrapunktische Anteil wird allerdings durch eine variantenreiche und ausdrucksstarke Harmonik kompensiert. Wenn man das Stück trotz der Abweichungen vom üblichen Typus als Oratorium klassifizieren wollte, wäre es eher seiner empfindsamen, betrachtenden Erscheinungsform zuzuordnen; damit sind herbe Passagen, wie sie etwa in den beiden „Introduzioni“ oder im Verlauf des 5. Wortes auftreten, keineswegs ausgeschlossen. – Zu weiteren Analysen und Interpretationen dieses außergewöhnlichen Werkes – sowohl in der Orchesterfassung als auch in der oratorischen Version – sei auf die zitierten Arbeiten von Langrock, Finscher und Henke/Weidemann und überdies auf die eingehende Studie von Theodor Göllner verwiesen.²⁸

Am 26. und 27. März 1796 kam die Vokalfassung der *Sieben letzten Worte* unter Leitung des Komponisten im Palais Schwarzenberg

²⁶ Die Takte 46–49 aus dem 6. Wort (Flöte und Violine I) lassen übrigens gut erkennen, warum der Komponist eine Figur, die im rhythmischen Ergebnis identisch ist, auf zweierlei Weise notiert – nämlich einerseits mit Vorschlagnote und andererseits in ausgeschriebener Form: In den Takten 46 und 48 beginnt die Figur auf Zählzeit vier mit einer frei eintretenden, nach zeitgenössischer Musiklehre nicht statthaften Dissonanz; deshalb wurde die erste Note als *Appoggiatur* geschrieben und somit weniger „sichtbar“ gemacht. In Takt 49 hingegen beginnt die Sechzehntel-Figur mit einer Konsonanz und konnte daher „normal“ geschrieben werden. Gemäß der Aufführungspraxis sind Vorschlagnoten betont zu spielen und zur Hauptnote hin abzuphrasieren; um in Takt 49 dasselbe klangliche Resultat zu erzielen, hat Haydn hier **fz** hinzugesetzt.

²⁷ Dementsprechend präsentiert ein um 1872 bei Peters in Leipzig erschienener Klavierauszug das Werk auch in zwei Teilen: einer „Ersten Abtheilung“, die bis zum Ende des 4. Wortes reicht, und einer „Zweiten Abtheilung“, die mit der zweiten „Introduzione“ beginnt.

²⁸ Langrock, *Die Sieben Worte*, bes. S. 143–161; Finscher, *Joseph Haydn*, bes. S. 320–330; Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, bes. S. 123–239; Theodor Göllner, *Die Sieben Worte am Kreuz“ bei Schütz und Haydn*, München 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen – Neue Folge 93), bes. S. 38–93. Siehe außerdem Matthias Henke/Hans-Ulrich Weidemann, „Klingende Exegese. Joseph Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*“, in: *Musica sacra* 138 (2019), S. 11–13.

in Wien zur Uraufführung durch die Gesellschaft der Associierten Cavaliere. Zu Haydns Lebzeiten sind Wiederholungen für die Jahre 1798, 1799, 1801 und 1803 in Wien nachgewiesen.

Gedruckte Libretti mit dem Titel „Die Worte des Heilands am Kreuze“ waren bereits 1796 in Ödenburg (heute: Sopron/Ungarn) und in Wien sowie 1798 nochmals in Wien erschienen. Dann brachte der Leipziger Verlag von Breitkopf & Härtel im Jahre 1801 den Erstdruck der Partitur und einen von August Eberhard Müller erstellten Klavierauszug heraus.²⁹ Diese Notenausgaben enthalten in den Wort-Sätzen außer dem deutschen Text auch eine italienische Übertragung, die von Franz Philipp Sarchi (1764–1830) stammt; den Falsobordone-Einleitungen hingegen ist deutscher und lateinischer (beim 4. Wort: aramäischer) Text unterlegt. Mehrere weitere Druckausgaben erschienen um dieselbe Zeit, darunter 1802 bei Cappi in Wien der Klavierauszug eines unbekanntem Bearbeiters sowie 1804 – wenn nicht früher – ein Klavierauszug in der Fassung des Haydn-Schülers und Mitarbeiters Sigismund Neukomm, der bei Artaria bzw. Mollo in Wien herauskam.³⁰ Neukomm kannte das Werk also schon lange, als er es 1836 für Aufführungen in England bearbeitete.³¹ Zu diesem Anlass schrieb der Reverend John Webb (1776–1869) eine englische Textfassung, die wir unserer Ausgabe anstelle der italienischen Version von Sarchi beifügen. Außerdem enthält die vorliegende Edition die einleitenden A-cappella-Sätze sowohl mit deutschem Text gemäß Haydns Autograph als auch in der lateinischen bzw. aramäischen Version, wie sie der Erstdruck zusammen mit der deutschen Fassung überliefert.³² Die unterschiedlichen Sprachbetonungen machten dabei mehrere rhythmische Anpassungen erforderlich.

Schon Haydns früher Biograph Albert Christoph Dies hat die Frage aufgeworfen, ob das Werk in seiner textierten Form „gewonnen oder verloren habe“; er wollte sich nicht festlegen, war aber der Meinung, dass auch in der Instrumentalfassung die Kenntnis der jeweiligen Kreuzesworte notwendig sei, um „die Empfindung auf die rechte Bahn“ zu führen und zu verhindern, dass der Verstand „zwischen unendlichen Deutungen herum wanken“ würde.³³ Im 19. Jahrhundert, der Epoche der aufblühenden Chorvereinigungen, wurde die Vokalfassung gegenüber der Orchesterversion deutlich bevorzugt, während ihr in jüngerer Zeit wiederholt kritisch begegnet wird. So nehmen Peter Gülke und Ludwig Finscher eine ent-

schiedene Position zugunsten der Orchesterfassung ein: Für Gülke steht in der Vokalbearbeitung „das Wort immerfort im Wege“; er stößt sich an „offenkundigen Disparitäten“ zwischen Musik und Text und „frömmelnden Allgemeinplätzen“ in den Versen.³⁴ Und Finscher sieht „durch die Textierung die ästhetische raison d'être des Originals auf den Kopf gestellt“, denn „nicht mehr der Einzelne soll sich dem Geschehen meditierend nähern, geleitet, aber nicht festgelegt durch die Musik, sondern Text und Musik formulieren, ohne Spielraum, die kollektive Erfahrung aller Gläubigen“.³⁵ Ganz anders argumentiert Theodor Göllner, der die Bedeutung der Textierung „durch die noch immer gegenwärtige Originalkomposition relativiert“ sieht; er betont den „akzidentellen Charakter des Textes“, bei dem sich die Sprache „anschmiegsam dem Primat des Instrumentalen unterordnet“.³⁶ Nachdrücklich und mit Repliken auf die von Gülke und Finscher vorgebrachten Einwände setzen sich Matthias Henke und Hans-Ulrich Weidemann ebenfalls für Haydns Vokalfassung ein, ohne dabei die frühere Version zu schmälern.³⁷

Hinweise zur Aufführungspraxis

Wie bereits erwähnt gibt es in der Komposition mehrere Stellen, an denen die beteiligten Stimmen unterschiedliche Vortragsanweisungen aufweisen oder an denen die Vorschriften bezüglich Lautstärke bzw. Artikulation nur partiell gesetzt wurden. So ist im 3. Wort Takt 98 teilweise *f* und teilweise *ff* vorgeschrieben, und in den Takten 38, 42, 51 und 114 des 5. Wortes (sowie an mehreren weiteren Stellen hat Haydn darauf verzichtet (oder es vergessen?)), die im Orchester vorgeschriebene Dynamik auf den Chor zu übertragen. Die Interpreten werden selbst entscheiden können, ob sie derartige Vorkommnisse als bewusste Differenzierung verstehen oder entsprechende Anpassungen vornehmen wollen. Ebenso sei es im 4. Wort den Ausführenden anheimgestellt, die Vorhalte der Instrumente in den Takten 2, 4, 64 oder 66 auch auf den Alt bzw. auf beide oberen Singstimmen zu übertragen. Schwer zu beurteilen ist ferner, ob Haydn es am Ende des 1. Wortes wirklich gewollt hat, dass der Chor länger aushalten soll als das Orchester: Im flüchtig geschriebenen Autograph stehen bei Sopran und Alt nur Halbenoten ohne anschließende Viertelpause, und Tenor und Bass sehen wie punktierte Halbenoten aus; die letztere Lesart wurde von den Sekundärquellen für alle Singstimmen übernommen. Die Vortragsanweisung *fz* ist häufig im Sinne von *fp* zu verstehen, beispielsweise in den Takten 19 und 20 sowie 54 und 55 des 1. Wortes.

Wenn Artikulationszeichen nur am Anfang einer gleichartig fortgesetzten Notengruppe vorhanden sind – beispielsweise bei Violine II und Viola in Takt 13 der ersten „Introduziona“ –, ist nachfolgend jeweils eine *simile*-Ausführung anzunehmen. In den Handschriften sind Staccatopunkte und Artikulationskeile wegen dickerer oder

²⁹ Der Komponist Müller war auch eine Zeitlang als Thomaskantor in Leipzig tätig. Die erste Ausgabe seines Klavierauszugs weist mehrere drucktechnische Unschönheiten auf: Beispielsweise sind im Klavierpart alle Sekundgriffe übereinander statt seitlich versetzt gedruckt, was zu Noten-Clustern führt und das Lesen beträchtlich erschwert. Viele Jahre später (1861) kam bei Breitkopf & Härtel eine „neue berichtigte Ausgabe“ heraus, in der solche und weitere Mängel ausgemerzt sind. Diese letztere Fassung bildet auch die Grundlage für den Klavierauszug, der zur vorliegenden Edition erscheint.

³⁰ Vgl. die Angaben bei Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. 2, Mainz 1971, S. 6f.

³¹ Diese Fassung wird unter der Signatur Ms. 10274 in der Bibliothèque nationale de France in Paris aufbewahrt. Neukomm hat die Orchesterbesetzung erheblich erweitert sowie die Falsobordone-Sätze instrumentiert und rhythmisch modifiziert.

³² Derartige Textmischungen finden sich bereits in dem erörterten Erstdruck von Breitkopf & Härtel (nämlich deutsch/lateinisch in den Einleitungen und deutsch/italienisch beim Haupttext) und ebenso in dem von Neukomm bearbeiteten und bei Artaria bzw. Mollo erschienenen Klavierauszug, während die 1836 entstandene Fassung von Neukomm und Webb in den Einleitungen nur den lateinischen und ansonsten englischen Text verwendet.

³³ Dies, *Biographische Nachrichten*, Zitate S. 52 und 49.

³⁴ Peter Gülke, „Worte Wortausdeutung versperrend: Zur Vokalfassung von Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 3 (1983), S. 79–82, Zitate S. 80; Wiederabdruck in: *Musik-Konzepte* 41, München 1985, S. 74–78, Zitate S. 75.

³⁵ Finscher, *Joseph Haydn*, S. 326.

³⁶ Göllner, „*Die Sieben Worte am Kreuz*“, S. 91. An anderer Stelle verweist der Verfasser auf die „legitime gattungsbezogene Basis“ der Textierung, da Haydns Werk seinen Ursprung in der vokalen Tradition der „Tre ore“-Andachten hat (S. 61, Fußnote 79).

³⁷ Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, S. 225–239.

dünnere, bewusst oder flüchtig gesetzter Federstriche manchmal kaum voneinander zu unterscheiden, und an Parallelstellen ist das Erscheinungsbild sowohl in den Manuskripten wie in den frühen Druckausgaben nicht unbedingt identisch. In der klanglichen Realisierung sind sich beide Zeichen aber ohnehin ähnlich, selbst wenn der Keil bei der Ausführung etwas gewichtiger, der Staccatopunkt etwas leichter sein kann. Letzteres gilt jedoch nicht für die Takte 8 und 40 in der ersten „Introduzione“ (Violine I) oder für die Takte 83 und 84 im 1. Wort (Streichbässe), wo sich die Wiedergabe der Staccatopunkte sicherlich nicht von jener der Keile zu unterscheiden hat.

In den Takten 8–12 und 88–92 des 7. Wortes treten die Hörner solistisch hervor. Ansonsten zeigt der Vermerk „Solo“ in Bläserstimmen lediglich an, dass nur das jeweils erste Instrument spielen soll; eine exponierte Rolle ist damit meistens nicht verbunden. Dasselbe gilt für die Angabe „Flauto solo“ in der Besetzung des 3. Wortes. Demgegenüber dürfte der „Solo“-Vermerk beim Violoncello im 1. Wort Takt 22 weniger als Anweisung für eine reduzierte Besetzung dieser Instrumente zu verstehen sein; vielmehr scheint er als Hinweis darauf zu dienen, dass an dieser Stelle erstmals die Gesangssolisten einsetzen und die instrumentale Begleitung entsprechend zurückhaltend sein muss. – In den Tutti-Passagen des 2. Wortes hat das Solo-Cello vermutlich ohne Dämpfer zu spielen.

Für die Aufführung der Komposition sind zwei Flöten erforderlich, die aber nur an wenigen Stellen – nämlich innerhalb des 1. und 5. Wortes – getrennte Partien zu spielen haben. Die erste „Introduzione“ sieht keine Flöten vor, und in den verbleibenden Stücken sind die Flötenpartien stets einstimmig. Nach deckungsgleichen Angaben in den herangezogenen Partituren – die untersuchten Stimmenmaterialien äußern sich zu dieser Frage nicht – sind das 2. und 4. Wort von zwei Flöten zu spielen, während ebenso übereinstimmend das 3. Wort sowie die zweite „Introduzione“ einfach besetzt sein sollen.³⁸ Für die drei letzten Nummern machen die Quellen unterschiedliche Besetzungsangaben; hier mögen die Ausführenden selbst entscheiden, ob eine oder zwei Flöten zum Einsatz kommen sollen.

Die schon im Erstdruck der Orchesterfassung vorhandene Violoncello-Partie des 2. Wortes wird auch vom Teilautograph der Vokalfassung und der in Wien verwahrten Partiturabschrift Elßlers überliefert. Sie ist dabei mit „Solo“ gekennzeichnet und bis auf die zwei ersten Takte in der Lage von Violine I notiert – also eine Oktave höher als in unserer Edition. Die anderen benutzten Quellen enthalten diese Partie nicht, sondern lassen das Cello mit dem Kontrabass gehen.³⁹ Es darf als sicher gelten, dass nur ein oder zwei Instrumente das Solo auszuführen haben, während die übrigen Celli die Kontrabass-Partie mitspielen.

Nach damaliger Gepflogenheit haben die Vokalsolisten auch im Tutti mitgesungen; dies wird von den überlieferten Aufführungsmaterialien eindeutig bestätigt, denn die für die Solisten bestimmten Exemplare enthalten die Tutti-Partien ebenso. Wenn man von dieser Praxis ausgeht, mutet der Eintritt des Tutti mitten im Satz „Kaum ruft jener reuig auf zu dir“ (2. Wort, Takt 14) weniger unorganisch

an als bei einer strikten Trennung von Solisten und Chor, wie sie heute zumeist üblich ist. Bei einer Aufführung nach letzterer Art wäre zu überlegen, das Tutti bereits in Takt 13 beginnen zu lassen (*p* mit anschließendem *crescendo*). Ebenso wird im 6. Wort ab Takt 22 und ab Takt 81 deutlich, dass sich der Solosopran wieder dem Tutti anzuschließen hat und nicht etwa ab Takt 24 bzw. 83 pausieren soll, auch wenn die in der Edition aus notationstechnischen Gründen eingefügten Pausen der Takte 24–27 (Sopran solo) dies suggerieren.⁴⁰

Für die freundliche und unkomplizierte Bereitstellung von digitalen Kopien der für diese Ausgabe verwendeten Quellen sei Frau Birgit Suranyi von der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Frau Boglárka Illyés von der Széchényi-Nationalbibliothek Budapest und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verbindlichst gedankt, ebenso letzterer und Frau Illyés für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung von Abbildungen. Ein besonderer Dank für die umsichtige verlegerische Betreuung dieser Ausgabe gilt den Herren Hans Ryschawy und Dr. Uwe Wolf vom Lektorat des Carus-Verlags.

Geesthacht/Elbe, im Januar 2021

Wolfgang Hochstein

³⁸ Siehe die Tabelle auf S. 176 des Kritischen Berichts.

³⁹ Näheres dazu unter den Quellenbeschreibungen im Kritischen Bericht.

⁴⁰ In den als Quellen benutzten Partituren sind jeweils beide Sopranstimmen in einem System notiert, wobei ab Takt 23 bzw. 82 nur noch eine Stimme ausgeschrieben ist.

Foreword

According to biblical tradition, Jesus spoke seven short sentences before his death on the cross. These are distributed in the Passion narratives of the four canonical gospels; however, they were already compiled in the 12th/13th century as the “Septenary of the Words on the Cross” and generally ordered as follows according to the logical chronology (Latin text according to the Vulgate):¹

1. Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt. / Father, forgive them; for they know not what they do. (Luke 23:34)
2. Amen, dico tibi: Hodie mecum eris in paradiso. / Verily I say unto thee, today shalt thou be with me in paradise. (Luke 23:43)
3. Mulier, ecce Filius tuus – Ecce Mater tua. / Woman, behold thy son! – Behold thy mother! (John 19:26–27)
4. Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (or in Aramaic “Eli, Eli, lama sabachthani!”) / My God, my God, why hast thou forsaken me? (Mark 15:34 and Matthew 27:46)
5. Sitio. / I thirst. (John 19:28)
6. Consummatum est. / It is finished. (John 19:30)
7. Pater, in manus tuas commendo spiritum meum / Father, into thy hands I commend my spirit. (Luke 23:46)

An early example of a poetic arrangement and setting of these words is the German hymn *Da Jesus an dem Kreuze stund*, composed shortly before 1500. Around 1645 Heinrich Schütz set the *Seven Words* to music in the concertante style of his time; other relevant works from the Protestant repertoire of the Baroque period are by Augustin Pflieger and Christoph Graupner, composed around 1670 and 1743, respectively.²

A completely different thread of development emanated from Jesuit circles: Under the influence of writings such as the treatise *De septem verbis a Christo in Cruce prolatis* by Cardinal Robert Bellarmine (Lyon 1618), Jesuits in Lima/Peru had developed a specific Passion devotion on the Seven Last Words of Jesus Christ around 1690. Due to the regulations of the Council of Trent, this could only be practised outside the liturgy; however, with its mixture of mimetic appropriation of the Passion (“compassio”) and mystifying dramaturgy, it corresponded exactly to the sense of piety of that time and spread rapidly. It was probably even before the expulsion of

the Jesuits from Peru (1767) that this type of devotion reached the Catholic countries of Europe where it was soon accepted, especially in Spain and Italy; the corresponding designations were “Devoción de las tres horas de la agonía de Cristo Nuestro Señor” or “Le tre ore di agonia di Nostro Signore Gesù Cristo.” Printed devotional books described the course of the celebration which began at 12 noon on Good Friday and extended until the hour of death at 3 p.m.; it is evident that the words of Jesus and their homiletic interpretation would have been framed by appropriate music.³ The setting of the *Seven Last Words of our Savior on the Cross* by Joseph Haydn belongs to this tradition, which is characterized by strong popular devotion.

We learn more about the circumstances of the composition’s creation and its purpose – in the original version it was a purely orchestral work – from the preface to the first printing of the vocal version presented here, signed by Haydn in March 1801:

It is about fifteen years since I was asked by a canon in Cadix to compose an instrumental music on the seven words of Jesus on the cross.

At that time, it was customary to perform an oratorio every year during Lent in the main church of Cadix, to whose increased effect the following arrangements had to contribute not a little. The walls, windows and pillars of the church were covered with black cloth, and only one large lamp hanging in the center illuminated the holy darkness. At noon all doors were closed; now the music began. After an appropriate prelude, the bishop ascended the pulpit, pronounced one of the seven words, and delivered a meditation on it. As soon as this was completed, he descended from the pulpit and fell kneeling before the altar. The silence was filled by music. The bishop entered and left the pulpit for the second, third time, etc., and each time the orchestra played after the end of the speech.

My composition had to be appropriate for this presentation. The task of having seven adagios, each of which should last about ten minutes, follow one another without tiring the listener, was not one of the easiest [...].⁴

¹ Regarding the septenary, see Matthias Henke/Hans-Ulrich Weidemann, *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze by Joseph Haydn*, Stuttgart 2017, pp. 14 and 67–70. – These seven sayings are also quoted in the “Passionsharmonie,” a special form of the “Evangelienharmonie,” which was already known in pre-Reformation times.

² For more on the genre of settings of the Seven Words, see Klaus Langrock, *Die Sieben Worte Jesu am Kreuz. Ein Beitrag zur Geschichte der Passionskomposition*, Essen 1987 (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule 2); on Pflieger: *ibid.*, pp. 79–83, on Graupner: pp. 85–94. See also Raymond Dittrich, “Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik – Ein Überblick in Beispielen,” in: *Ausstellungskatalog (Exhibition Catalog) Die Sieben letzten Worte Jesu in der Musik. Vertonungen aus 5 Jahrhunderten*, Regensburg 2001 (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Kataloge und Schriften 17), pp. 14–56.

³ Cf. Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, pp. 98–103. See also Magda Marx-Weber, “*Musiche per le tre ore di agonia di N.S.G.C. – Eine italienische Karfreitagsandacht im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*,” in: *Die Musikforschung* 33 (1980), pp. 136–160; reprinted in: Magda Marx-Weber, *Liturgie und Andacht. Studien zur geistlichen Musik*, Paderborn 1999 (Beiträge zur Kirchenmusik 7), pp. 119–147.

⁴ In: *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, score, Leipzig 1801. A similar description is also handed down by Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Vienna 1810, pp. 50–51. – Incidentally, the term “oratorio” is used here in the original sense of the word, namely to designate a spiritual devotional form with musical accompaniment. – In view of the extra-liturgical function of this celebration, the use of instruments on Good Friday did not pose a problem, while in the official services for that day in many places only a cappella singing was permitted.

Despite the first person narrative, Haydn's early biographer Georg August Griesinger has been identified as the author of this preface; however, he was able to refer to the composer's "ipsissima verba" (very own words).⁵ The creation of the *Seven Last Words* thus goes back to a commission from Cádiz in Spain; this commission was presumably given to Haydn in 1785.⁶ The purpose of the commission also set the framework for the musical composition: the work was to consist of an appropriate prelude and seven instrumental movements of approximately equal length, slow but nonetheless varied, which were to reflect on the respective word of Jesus in meditative music. In the first print of this orchestral version, published in 1787 – the autograph is not attested – the seven Word-movements were designated as "sonatas". The fact that the composer added the programmatically theatrical "Terremoto" (the "earthquake") to the instrumental movement for the last Word, thus referring to the corresponding account in the Gospel of Matthew (Matt. 27:51–52), is probably based on his own decision; in this way, the work was given a furious finale, which also represents a considerable enrichment from the point of view of musical diversity.

Haydn probably worked on his setting of the *Seven Last Words* in 1785/86, i.e., at about the same time as the six *Paris Symphonies*. The maximum instrumentation of the composition consists of two flutes, oboes and bassoons, four horns, two trumpets, timpani and strings; the flutes as well as horns III and IV are only used in some movements, trumpets and timpani only in the "Terremoto".

The structure of the "Introduzione" resembles sonata form. The striking dotted rhythms of its main subject hint at the French overture type, but at the same time, a sophisticated harmonic language seems to foreshadow Schubert in the mediant relationship from measure 24 to 25. In contrast, the "Terremoto" plays with recurring elements, but – for reasons that are plausible in terms of content – does not conform to any standardized model; instead, all orderliness is disrupted by means of powerful, chromatically interspersed unisons as well as slide and trill figures, interval leaps, runs in one direction or the other, smashing chords, numerous tension-filled harmonies, a partially asymmetrical periodicism and, last but not least, many rhythmic turbulences caused by hemiolas. Most of the Word movements are based on an individually applied sonata form with repetition of the exposition (except in the 1st Word) and clearly recognizable recapitulations. Over long stretches the harmonic language is permeated by motivic-thematic work; contrapuntal techniques are used rather sparingly. Measures 37–40 and 97–100 of the 2nd Word merit particular attention: here Haydn quoted the characteristic motive which he had already used in the aria "Qualche volta" from *Il mondo della luna* (1777) and in the Benedictus of his *Marizell Mass* of 1782, and which he was to take up again in 1797 in the famous *Kaiserhymne*.

The sequence of time signatures and keys reveals a well thought-out plan, in that, for example, the deeply melancholy 4th Word at the center of the work is in pallid F minor and three-four meter, and is framed by movements in higher sharp keys and in alla breve meter. Moreover, the change to major mode within the reprises of the 2nd and 6th Words (symmetrically, that is, in the second and penultimate of these pieces) are immensely effective; according to the report by Albert Christoph Dies, Haydn wanted the change to the major to express a "state of mind that is elevated over earthly imperfection to heavenly bliss."⁷ The 7th Word dies away very quietly with attenuated instrumentation – dramaturgically highly effective before the sudden outbreak of the earthquake!

Haydn "developed the basic thematic shape of each sonata [...] from the declamation of the biblical word"⁸ – a remarkable artifice, unusual and novel in the context of absolute instrumental music. For this purpose, he underlaid the first bars of violin I, like a sung text, with Jesus's words in Latin (from the first print of the orchestral version in 16 separate parts):



However, there are minor deviations between the biblical text underlaid by Haydn and the Vulgate wording quoted at the beginning (in the preceding example: "quia nesciunt" instead of "non enim sciunt"). Haydn begins the 2nd Word without the salutation "Amen, dico tibi," and in the 7th Word, the composer does not use the traditional text from the Gospel of Luke with the salutation "Pater," but the formulation "In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum," which is used in the church night prayer (Compline) and goes back to Psalm 30:6; thus this saying no longer represents a prayer of Jesus to his Father, but becomes a prayer of the faithful addressed to the Redeemer, to be meditated on while listening to the music.⁹ The extent to which the composer's inspiration was guided by the diction and content of the texts is also shown in the 6th Word, in which Haydn combined a universally known musical final affirmation (!) – namely the cadential bass – with the "Consummatum est" right at the beginning and lets this formula recur in various constellations in the course of the movement.

The first performance in Cádiz probably took place on Good Friday, 6 April 1787. Contrary to Haydn's statement, however, the work was not performed in the "main church" there, but in the Santa

⁵ Cf. Carl Ferdinand Pohl (continued by Hugo Botstiber), *Joseph Haydn*, vol. 3, Leipzig 1927, p. 173. In partly literal agreement, the formulations are then also found in Griesinger's writing *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, pp. 32–33.

⁶ Cf. Dieter Haberl, "Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt – Joseph Haydn's Instrumentalfassung der Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze," in: Ausstellungskatalog *The Sieben letzten Worte Jesu in der Musik*, pp. 57–70, esp. p. 60. See also Marcelino Díez Martínez, "Franz Joseph Haydn y Cádiz. El encargo de Las siete palabras," in *MAR – Música de Andalucía en la Red* 1 (2011), pp. 25–40, esp. pp. 33–37.

⁷ Dies, *Biographische Nachrichten*, p. 49.

⁸ Ludwig Finscher, *Joseph Haydn und seine Zeit*, Laaber 2000 (Große Komponisten und ihre Zeit), p. 322.

⁹ Cf. in this regard Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, pp. 142–144.

Cueva.¹⁰ Due to the confined space of the chapel, it can be assumed that on this occasion the composer's arrangement for string quartet was played instead of the orchestral version.¹¹

When Haydn embarked on his second London trip in early 1794, he made a stopover in Passau. There, on January 21 or 22, he attended the performance of his *Seven Last Words* in an arrangement by the prince-bishop's Kapellmeister Joseph Friebert [Frierth] (1724–1799).¹² On the basis of the orchestral version, the latter had added four vocal parts and, with the exception of the "Introduzione," had underlaid a German text to the movements – a procedure that does not seem eccentric, if only because Haydn had created the themes of the Word movements in a "vocal spirit" from the outset.¹³ The added text paraphrases Jesus's words in a tone somewhere between the church hymn of the time, the pathetic affect of Gellert's odes, and a moralizing exhortation. Although one cannot "deny the poet and arranger [...] some poetic sense [...]";¹⁴ nevertheless, the literary quality of the libretto is modest. The unidentified author could be Friebert himself, but other testimonies mention a canon from Passau.¹⁵ As Haydn explained to his pupil Sigismund [von] Neukomm (1778–1858), Friebert's version did indeed appeal to him; at the same time, however, he thought he could set the vocal parts better than the latter.¹⁶ Haydn obtained a copy of Friebert's version, and after returning from London in August 1795 and settling in Vienna, he set about creating his own vocal arrangement; this project may have received an additional boost from his experience with the cultivation of Handel's music in England – and why should "marketing interest" not have played a certain role as well?

For his work, Haydn had the copyist Peter Rampl prepare a copy of the score in which all parts of the instrumental version were already entered and which contained several free staves for filling in the vocal parts as well as for clarinets and trombones. The composer therefore not only had the addition of the vocal parts in mind, but also planned an expansion and modification of the instrumental scoring. This is evident, on the one hand, in the aforementioned addition of clarinets and trombones and, on the other hand, in the fact that the flute or flutes are no longer used only occasionally,

in the removal of two of the horns, as well as in some deletions within the wind parts, which were apparently made with a view to the addition of vocal parts.¹⁷ Furthermore, Haydn deleted all the original repetitions of the sonata form expositions; other than that, however, he left the forms of the movements untouched – unlike Friebert, who had made minor insertions or cuts.¹⁸ In the arrangement of the vocal parts, Haydn often borrowed from Friebert and even reused some items verbatim; nevertheless, it cannot be denied that his solutions often correspond better to an expressive declamation of the words than those of the Passau Kapellmeister – and this despite the fact that the German version of the text cannot always be brought into an ideal correspondence with the pre-existent music. This can be illustrated by an example from the beginning of the 4th Word (vocal parts only):

Despite the unattractive division of the question "Warum hast du / mich verlassen?" (Why did you / leave me?), which was already criticized by Göllner,¹⁹ Haydn's version is more convincing than its model simply thanks to the judicious stresses and the emphatic accentuation on the word "Wer" (who).

¹⁰ The Santa Cueva ("Holy Cave") is an underground chapel located near the parish church of Nuestra Señora del Rosario, which was used by a brotherhood as a place of devotion; cf. Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, p. 127. – If the date of the performance in Cádiz is correct as mentioned, there had already been performances in Vienna and Bonn previously, namely in March 1787; cf. Carl Ferdinand Pohl, *Joseph Haydn*, vol. 2, Leipzig 1882, p. 215.

¹¹ Cf. Díez Martínez, *Franz Joseph Haydn y Cádiz*, pp. 37–38. Together with the original orchestral version of the *Seven Last Words*, an arrangement for string quartet and an arrangement for piano authorized by Haydn were published by Artaria in Vienna as early as 1787.

¹² On Friebert, see as of late Markus Eberhardt, *Johann Joseph Friebert und seine Zeit. Leben und Werk des letzten Passauer Hofkapellmeisters*, Vienna 2020 (*Specula Spectacula* 11); here, Friebert's version of the *Sieben Worte* oratorio is also discussed in detail.

¹³ See above and Fn. 8.

¹⁴ Adolf Sandberger, "Zur Entstehungsgeschichte von Haydns *Sieben Worten des Erlösers am Kreuze*," in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 10 (1903), pp. 45–59, quotation p. 52.

¹⁵ Cf. Hubert Unverricht, "Die *Sieben Worte Christi am Kreuze* in der Bearbeitung des Passauer Hofkapellmeisters Joseph Friebert," in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 65 (1981), pp. 83–94, esp. p. 91; cf. in this regard Haydn's letter dated 10 August 1799 to Cornelius Knoblich at the Grissau monastery, in: *Joseph Haydn. Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, edited and elucidated by Dénes Bartha using the collection of sources by H. C. Robbins Landon, Kassel et al. 1965, letter no. 230, pp. 330–331; also Griesinger, *Biographische Notizen*, p. 33.

¹⁶ Cf. Pohl, *Joseph Haydn*, vol. 2, p. 217.

¹⁷ For example, Haydn transferred the original part of the bassoons to the solo voices in the 2nd Word (measures 37–40); likewise the part of the oboes in the 7th Word (measures 8–12 and 88–96).

¹⁸ For example, Friebert prefaced the 4th Word – see the following musical example – with an eight-bar orchestral prelude.

¹⁹ Theodor Göllner, "Vokal und instrumental bei Haydn," in: *Joseph Haydn. Bericht über den internationalen Joseph Haydn Kongress [...] 1982*, ed. by Eva Badura-Skoda, Munich 1986, pp. 104–110, esp. pp. 108–109.

Haydn essentially adopted the text for his vocal version from Friebert's version; the libretto, however, was revised by Gottfried van Swieten (1733–1803), who was later to translate and arrange the texts of the oratorios *The Creation* and *The Seasons*.²⁰ In the course of this revision, the “Terremoto” received a largely new text with verses from the oratorio libretto *Der Tod Jesu* (The Death of Jesus) by Karl Wilhelm Ramler (1725–1798).²¹

Among the striking differences between the orchestral and vocal versions are the short a cappella movements that precede most of the pieces in the latter composition, giving version an idiosyncratic, singular character. Haydn again drew inspiration for these sections from Friebert, who, however, preceded the movements in his version with an *accompagnato* underlaid with the biblical text. Haydn's introductions, on the other hand, are composed in the archaic *falsobordone* style and are underlaid with the German translation of the words of Jesus – an entirely reasonable idea, since the subsequent movements generally no longer quote this text literally, but paraphrase and interpret it in terms of content. The composer subsequently prefixed the salutation “Fürwahr, ich sag es dir” (Forsooth, I say unto you), to the introduction of the 2nd Word; he had initially dispensed with this, in accordance with the Latin version in his orchestral composition; and in the prelude to the 7th word, he used the St. Luke version of the text, not that of the psalm (i.e., with the salutation “Father” instead of “Lord”).²² In both cases, this leads to discrepancies between the movement headings of the partial autograph and the textual underlays of the introductions.²³ The 5th Word “Sitio” is the only one that has no such a cappella introduction. Instead, Haydn – also a clear deviation from the instrumental version – inserted a newly composed second “Introduzione” here: a profound piece with pronounced polyphonic work and in a compositional density that is almost unprecedented for him.²⁴ It owes its special sonority to the pure wind instrumentation including (for the first time!) a contrabassoon; according to the findings of some sources, it is supposed to lead directly into the “Sitio” movement.²⁵

Probably more by accident than by design, Haydn's reworking into a vocal version produced some inconsistencies with respect to dynamics and articulation. For example, there are several places where the dynamic indications of the vocal and instrumental parts do not match, or where the added instruments, despite *colla-parte* playing, do not have the same performance indications as those of the original group. For performance purposes, the respective

requirements should be clearly evident from the context, so that it was possible to refrain from an overly meticulous adjustment in the present edition. Haydn's change in dynamics at the end of the 6th Word – originally *p*, but now *f* – is explained by considerations concerning new affect of the text.²⁶

In its vocal version, the *Seven Last Words* have become a kind of “oratorio” in the general sense, and are usually designated accordingly. That the composer felt the same way may be inferred from his insertion of the second “Introduzione” – as a result, the work was divided into two large sections, each with an instrumental introduction, as was customary in many oratorios of the time.²⁷ Nevertheless, the *Seven Last Words* is not an oratorio according to the norms of the genre, to which Haydn certainly adhered with his other works of this category. There is no continuous narrative; the soloists have only a few exposed sections and are used mainly in ensembles and as a tonal contrast to the tutti; there are no recitatives and no self-contained arias; formally worked-out fugues are also absent, and polyphonic compositional technique is evident only in brief imitative sections. The comparatively small proportion of contrapuntal settings, however, is compensated for by a varied and expressive harmonic language. If one wanted to classify the piece as an oratorio despite the deviations from the usual type, it would probably be more by reason of its sensitive, contemplative character; this by no means excludes harsh passages, such as those that occur in the two “Introduzioni” or in the course of the 5th Word. – For further analyses and interpretations of this extraordinary work – both in the orchestral and in the oratorio version – we refer to the cited works of Langrock, Finscher and Henke/Weidemann and, additionally, to the detailed study by Theodor Göllner.²⁸

On 26 and 27 March 1796, the vocal version of the *Seven Last Words* was premiered by the Gesellschaft der Associierten Cavaliere (Society of Associated Cavaliers) under the composer's direction at the Palais Schwarzenberg in Vienna. During Haydn's lifetime, repeat performances are documented for the years 1798, 1799, 1801 and 1803 in Vienna.

Printed libretti with the title “The Words of the Savior on the Cross” had already been published in 1796 in Ödenburg (today: Sopron/Hungary) and in Vienna, and again in 1798 in Vienna. Then, in

²⁰ Cf. Griesinger's letter to Breitkopf & Härtel dated 3 April 1801, in: Pohl/Botstieber, *Joseph Haydn*, vol. 3, p. 176. The interventions in the Passau text increase toward the end of the composition.

²¹ The echoes of the *accompagnato* “Es steigen Seraphim von allen Sternen nieder” from *Der Tod Jesu* were only tenuous in Friebert's version; for Haydn's composition, on the other hand, several verses from it were adopted verbatim.

²² See above before Fn. 9.

²³ These deviations are evident from the present edition. They can be explained by the fact that the headings in the partial autograph were not written by Haydn, but by the copyist Peter Rampl, who had taken them over from the orchestral version. The other sources consulted generally use simple numbering instead of verbal headings.

²⁴ See Finscher, *Joseph Haydn*, p. 330.

²⁵ The trombone parts from **StW** bear the notation “attacca subito N:º 5” at the end of the movement, and trombone II from **StB** reads “Siegue N:º 5” (explanation of the source sigla in the Critical Report).

²⁶ Measures 46–49 from the 6th Word (flute and violin I), by the way, demonstrate clearly why the composer notated a figure that is identical in rhythmic result in two different ways – namely, on the one hand, with an *appoggiatura* and, on the other hand, in written-out form: In measures 46 and 48, the figure begins on the fourth beat with a freely occurring dissonance that was not permitted according to contemporary musical theory; therefore, the first note was written as an *appoggiatura* and thus made less “visible”. In measure 49, on the other hand, the sixteenth-note figure begins with a consonance and could therefore be written out “normally”. According to performance practice, *appoggiaturas* are to be played with emphasis and phrased toward the main note; to achieve the same tonal result in measure 49, Haydn added *fz* here.

²⁷ Accordingly, a vocal score published around 1872 by Peters in Leipzig also presents the work in two parts: a “First Section” that extends to the end of the 4th Word, and a “Second Section” that begins with the second “Introduzione”.

²⁸ Langrock, *Die Sieben Worte*, esp. pp. 143–161; Finscher, *Joseph Haydn*, esp. pp. 320–330; Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, esp. pp. 123–239; Theodor Göllner, “Die Sieben Worte am Kreuz” bei Schütz und Haydn, Munich 1986 (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen – Neue Folge 93), esp. pp. 38–93. See also Matthias Henke/Hans-Ulrich Weidemann, “Klingende Exegese. Joseph Haydn's *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*,” in: *Musica sacra* 138 (2019), pp. 11–13.

1801, the Leipzig publishing house of Breitkopf & Härtel published the first printing of the score and a vocal score prepared by August Eberhard Müller.²⁹ In addition to the German text, these editions of the score also contained an Italian translation by Franz Philipp Sarchi (1764–1830); the falsobordone introductions, on the other hand, were underlaid with German and Latin (for the 4th Word: Aramaic) text. Several other printed editions appeared around the same time, including a piano reduction by an unknown arranger published by Cappi in Vienna in 1802, and in 1804 – if not earlier – a piano reduction in a version by Haydn's student and collaborator Sigismund Neukomm, published by Artaria, respectively Mollo, in Vienna.³⁰ Neukomm had thus known the work for a long time when he arranged it for performances in England in 1836.³¹ For this occasion, the Reverend John Webb (1776–1869) wrote an English version of the text, which we include in our edition instead of Sarchi's Italian version. In addition, the present edition contains the introductory a cappella movements both with German text according to Haydn's autograph and in the Latin or Aramaic version as it was published in the first printing together with the German version.³² The different linguistic accents made several rhythmic adjustments necessary.

Haydn's early biographer Albert Christoph Dies already raised the question whether the work "gained or lost" in its textual form; he did not want to commit himself, but was of the opinion that even in the instrumental version, knowledge of the respective words of the cross was necessary in order to lead "the emotions in the right direction" and to prevent the mind from "staggering around between innumerable interpretations".³³ In the 19th century, the epoch of the flourishing choral associations, the vocal version was clearly preferred to the orchestral version, while in more recent times it has been repeatedly criticized. Peter Gülke and Ludwig Finscher, for example, take a decided position in favor of the orchestral version: For Gülke, "the word is always in the way" in the vocal arrangement; he is offended by "obvious disparities" between music and text and "sanctimonious generalities" in the verses.³⁴ And Finscher sees "the aesthetic raison d'être of the original turned upside down by the textualization," for "it is no longer the individual who is to approach the event meditatively, guided but not tethered by the music, but text and music formulate, without latitude, the collective

experience of all believers."³⁵ Theodor Göllner argues quite differently, seeing the importance of the textualization "relativized by the still-present original composition"; he emphasizes the "incidental character of the text" in which the language "pliantly subordinates itself to the primacy of the instrumental."³⁶ Emphatically and with rejoinders to the objections raised by Gülke and Finscher, Matthias Henke and Hans-Ulrich Weidemann also advocate Haydn's vocal version without belittling the earlier version.³⁷

Notes on performance practice

As already mentioned, there are several places in the composition where the parts involved have different performance instructions or where instructions concerning dynamics or articulation have been given only partially. For example, in measure 98 of the 3rd Word, the dynamics indicated are partly *f* and partly *ff*; and in measures 38, 42, 51, and 114 of the 5th Word, as well as in several other places, Haydn refrained from transferring (or forgot to transfer?) the dynamics prescribed in the orchestra to the choir. Performers are at liberty to decide for themselves whether to regard such occurrences as deliberate differentiation or to make appropriate adjustments. Similarly, in the 4th Word, it is up to the performers whether they transfer the instrumental appoggiaturas in measures 2, 4, 64 or 66 to the alto or to both upper voice parts. It is also difficult to judge whether Haydn really wanted the choir to sustain the chord at the end of the 1st Word longer than the orchestra: in the cursorily written autograph, the soprano and contralto have only half notes without a subsequent quarter rest, and the tenor and bass look like dotted half notes; the latter reading has been adopted by the secondary sources for all the voice parts. The performance indication *fz* is often to be understood in the sense of *fp*, for example in measures 19 and 20 as well as 54 and 55 of the 1st word.

Where articulation marks are present only at the beginning of a group of notes that continues similarly – for example, in violin II and viola in measure 13 of the first "Introduzione" – a *simile* execution is to be assumed in each subsequent instance. In the manuscripts, staccato dots and articulation wedges are sometimes hardly distinguishable from each other because of thicker or thinner, deliberately or fleetingly placed pen strokes, and in parallel passages their appearance is not necessarily identical either in the manuscripts or in the early printed editions. However, both signs are in any event similar in tonal realization, even if the wedge may be somewhat weightier in execution and the staccato point somewhat lighter. The latter, however, does not apply to measures 8 and 40 in the first "Introduzione" (violin I) or to measures 83 and 84 in the 1st Word (string basses), where the rendering of the staccato dots certainly should not differ from that of the wedges.

In measures 8–12 and 88–92 of the 7th Word, the horns perform soloistically. Otherwise, the indication "solo" in wind parts merely

²⁹ The composer Müller also served for a time as Kantor at St. Thomas's Church in Leipzig. The first edition of his vocal score contained several typographical imperfections: For example, in the piano part all second interval noteheads are printed one above the other instead of laterally offset, resulting in clusters of notes and making reading considerably more difficult. Many years later (1861), Breitkopf & Härtel published a "new corrected edition" in which these and other deficiencies were eliminated. This latter version also forms the basis for the vocal score that appears in parallel with the present edition.

³⁰ Cf. the information in Anthony van Hoboken, *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, vol. 2, Mainz 1971, pp. 6f.

³¹ This version is preserved in the Bibliothèque nationale de France in Paris under the shelf mark *Ms. 10274*. Neukomm considerably expanded the orchestration and orchestrated and rhythmically modified the falsobordone movements.

³² Such mixed texts are already found in the first printing by Breitkopf & Härtel discussed above (namely German/Latin in the introductions and German/Italian in the main text) and likewise in the vocal score edited by Neukomm and published by Artaria and Mollo, respectively, while the 1836 version by Neukomm and Webb uses only the Latin in the introductions and otherwise English text.

³³ Dies, *Biographische Nachrichten*, quotations pp. 52 and 49.

³⁴ Peter Gülke, "Worte Wortausdeutung versperrend: Zur Vokalfassung von Haydns *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*," in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 3 (1983), pp. 79–82, quotations p. 80; reprinted in: *Musik-Konzepte* 41, Munich 1985, pp. 74–78, quotations p. 75.

³⁵ Finscher, *Joseph Haydn*, p. 326.

³⁶ Göllner, "*Die Sieben Worte am Kreuz*," p. 91. Elsewhere, the author refers to the "legitimate genre-related foundation" of the textualization, since Haydn's composition has its origins in the vocal tradition of "Tre ore" devotions (p. 61, footnote 79).

³⁷ Henke/Weidemann, *Die Sieben letzten Worte*, pp. 225–239.

indicates that only the first instrument is to play in each case; an exposed role is usually not associated with it. The same applies to the indication “Flauto solo” in the scoring of the 3rd Word. In contrast, the “solo” note for the violoncello in the 1st Word, measure 22, is probably less to be understood as an instruction for a reduced instrumentation of these instruments; rather, it seems to serve as an indication that at this point the vocal soloists enter for the first time and that the instrumental accompaniment must be correspondingly restrained. – In the tutti passages of the 2nd Word, the solo cello should presumably play without mute.

Two flutes are required for the performance of the composition, but they play individual parts only in a few places, namely within the 1st and 5th Words. The first “Introduzione” does not provide for flutes, and in the remaining pieces the flute parts are always in unison. According to congruent indications in the scores consulted – the part materials examined offer no information on this question – the 2nd and 4th Words are to be played by two flutes, whereas, likewise unanimously, the 3rd Word as well as the second “Introduzione” are to be played by a single flute.³⁸ For the last three numbers, the sources give different instrumentation indications; here, the performers may decide for themselves whether one or two flutes are to be used.

The violoncello part of the 2nd Word, which was already present in the first print of the orchestral version, is also preserved in the partial autograph of the vocal version and in Elßler’s copy of the score, which is located in Vienna. It is marked “Solo” and, except for the first two measures, is notated in the register of violin I – that is, one octave higher than in our edition. The other sources consulted do not contain this part, but have the cello playing with the double bass.³⁹ It may be considered certain that only one or two instruments would to perform the solo, while the other cellos play the double bass part.

According to the custom of the time, the vocal soloists also participated in the tutti sections; this is clearly confirmed by the surviving performance materials, for the copies intended for the soloists contain the tutti parts as well. If one proceeds according to this practice, the entry of the tutti in the middle of the sentence “Kaum ruft jener reuig auf zu dir” / “Soon as to thee the penitent had cried” (2nd Word, measure 14) seems less incongruous than in the case of a strict separation of soloists and choir, as is usually the case today. In a performance of the latter kind, it would be worth considering having the tutti begin as early as measure 13 (*p* with subsequent *crescendo*). Likewise, it is clear in the 6th Word from measure 22 onwards and from measure 81 onwards that the solo soprano is to rejoin the tutti and not pause from measure 24 or 83 onwards, even if the pauses in measures 24–27 (soprano solo) inserted in the edition for notational reasons suggest this.⁴⁰

For the kind and uncomplicated provision of digital copies of the sources used for this edition, we would like to express our most

obliging thanks to Ms. Birgit Suranyi of the Austrian National Library in Vienna, Ms. Boglárka Illyés of the Széchényi National Library in Budapest and the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna, as well as to the latter and to Ms. Illyés for their friendly permission to publish illustrations. Special thanks for the prudent editorial care of this edition go to Mr. Hans Ryschawy and Dr. Uwe Wolf from the editorial office of Carus-Verlag.

For the seven Word movements and the second “Introduzione,” the present new critical edition is based on the partial autograph (1795/96, siglum **TA**) preserved in the Széchényi National Library (Országos Széchényi Könyvtár) Budapest (H-Bn, shelf mark *Ms. Mus. I.22*). The a cappella introductions, the parts of the clarinets, trombones and the vocal parts, the flute parts to the 1st, 2nd and 4th Words and the entire “Introduzione” to the 5th Word were written by Haydn. The remaining parts of **TA** were written by the copyist Peter Rampl, but were partially revised by Haydn. The first “Introduzione” and the “Terremoto” are missing from **TA**; for these movements the first printing of the orchestral version (1787, siglum **EO**) served as the principal source. The most important secondary source is the part material from Vienna (1796, siglum **StW**), kept in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde (A-Wgm, shelf mark *III 8429*), in which changes in Haydn’s own hand can be documented. Although the first printing of the vocal version (1801, siglum **EP**) was published during Haydn’s lifetime and could be regarded as the “final version,” several printing errors as well as some readings of doubtful authenticity argue against using **EP** as the main source.

Additions by the editor are marked diacritically in the score whenever possible (small print in accidentals, ornaments and dynamics, dashing of slurs, italicization of textual instructions). The Critical Report at the end of the volume contains detailed descriptions of the sources used and identifies divergent readings as well as other decisions made by the editor.

Geesthacht/Elbe, January 2021

Wolfgang Hochstein

Translation: Gudrun and David Kosviner

³⁸ See the table on p. 176 of the Critical Report.

³⁹ For more details, see the source descriptions in the Critical Report.

⁴⁰ In the scores used as sources, both soprano voices are notated on one staff, with only a single voice written out from measures 23 and 82, respectively.

Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

Introduzione

(Vokalfassung) Hob. XX:2

Joseph Haydn (1732–1809)

Text: Joseph Friebert (1724–1799) ?

revidiert von Gottfried van Swieten (1733–1803)

English version by John Webb (1776–1869)

Maestoso ed adagio

Oboe I, II
Fagotto I, II
Corno I, II in Re / D
Violino I, II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

Ob
Fg
Cor
VI
Vc
Cb

Aufführungsdauer / Duration: ca. 60 min.

© 2021 by Carus-Verlag, Stuttgart – 1. Auflage / 1st Printing – CV 51.992

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

Urtext
edited by Wolfgang Hochstein

9

Ob

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

fz fz

fz fz

fz fz

fz fz

12

Ob

Fg

Cor

VI

Vc

Cb

a 2

p

p

p

p

15

Ob *f*

Fg *f*

Cor

VI *f* *p* *f* *p*

Va *f* *p* *f* *p*

Vc *f* *p* *f*

Cb *f*

20

Ob *f* *fz* *fz*

Fg *f* *fz* *fz* *fz*

Cor

VI *p* *f* *fz* *fz* *fz*

Va *p* *f* *fz* *fz* *fz*

Vc *p* *fz*

Cb *f* *p* *fz*

* Überbindung weglassen? / Without the tie?

24

Ob

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

27

Ob

Fg

Cor

Vc

Cb

PROBEKOPPIE

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

30

Ob

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

f *fz fz* *fz fz*

f *f* *fz fz*

p *f* *fz fz*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

33

Ob

Fg

Cor

VI

Va

Vc

Cb

a *a 2*

a 2 *p*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

f *f* *f*

38

Ob *f fz fz*

Fg *f fz fz*

Cor *f fz fz*

Vl *f fz*

Va *p*

Vc *fz*

Cb *fz*

41

Ob *fz fz fz*

Fg *fz fz*

Cor *f p*

Vl *p fz p p*

Vc *fz fz fz p f p*

Cb *fz fz fz p f p*

* Das Sternchen (*) kann hier und im Folgenden auch direkt auf die Einzelanmerkungen des Kritischen Berichts verweisen.
 The asterisk sign (*) may refer, both here and hereafter, also directly to the "Einzelanmerkungen" of the Critical Report.

1. „Pater, dimitte illis“*

Adagio **Largo**

Soprano
 Va - ter, ver - gib ih - nen, denn sie wis - sen nicht, was sie tun.
 Pa - ter, di - mit - te il - lis, non e - nim sci - unt quid fa - ci - unt.

Alto
 Va - ter, ver - gib ih - nen, denn sie wis - sen nicht, was si
 Pa - ter, di - mit - te il - lis, non e - nim sci - unt quid fa -

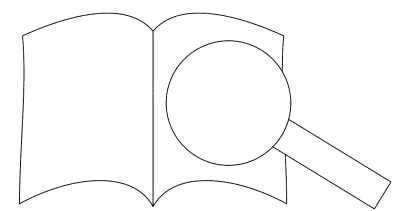
Tenore
 Va - ter, ver - gib ih - nen, denn sie wis - sen nicht,
 Pa - ter, di - mit - te il - lis, non e - nim sci - unt quid

Basso
 Va - ter, ver - gib ih - nen, denn sie wis - s
 Pa - ter, di - mit - te il - lis, non e - nim sci -

* Silbenverteilung des lateinischen Zweittextes als Muster im Sopran nach dem Erstdruck der Pa
 Syllable distribution of the Latin secondary text as a sample in the soprano after the first pri

PROBEN-PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



11

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

r

Vc

Cb

PROBE PART

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Kin - der, er - hö - ren,
chil - dren, thine on

Kin - de
chil - d

Sohn!
Son. —

in
hil - e

hü - re den Sohn!
on - ly — Son.

Ach,
Ah!

Ach, wir sind tief ge - fal - len,
Ah! With - er are we fal - len,

Ach, wir sind tief ge - fal - len,
Ah! With - er are we fal - len,

Ach, wir sind tief ge - fal - len,
Ah! With - er are we fal - len,

Ach, wir sind tief ge - fal - len,
Ah! With - er are we fal - len,

ach, wir sind tief ge -
ah, with - er are we

ach, wir sind tief ge -
Ah, with - er are we

ach, wir sind tief ge -
ah, with - er are we

ach, wir sind tief ge -
ah, with - er are we

ge -
ve



Fl *fz*

Ob *fz*

Cl

Fg

Cor

Trb

VI *fz* *p*

Va *p*

S *Solo*
 doch al - len z. n, dei - nes Soh - nes Blut, dei - nes Soh - nes Blut, zum Heil uns
 and yet — Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood, for our sal -

A *Solo*
 len, floss dei - nes Soh - nes Blut, dei - nes Soh - nes Blut, zum
 - tion thy Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood, and

T *Solo*
 floss dei - nes Soh - nes Blut, dei - nes Soh - nes Blut,
 thy Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood,

B *Solo*
 floss dei - nes Sohns, dei - nes
 he sheds his blood, sheds hi:

Vc *p*

Cb *p*



* Siehe die Hinweise zur Aufführungspraxis im Vorwort. / See the remarks to the performance practice in the Foreword.

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Trb
Vi
Va
S
A
T
Vc
Cb

al - len, zum P
va - tion, for

dei - nes Soh - nes Blut, dei - nes Soh - nes Blut. Das Blut des
Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood. Thy jus - tice

f

Tutti

floss thy dei - nes Soh - nes Blut, dei - nes Soh - nes Blut.
Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood.

floss thy Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood.

floss dei - nes Sohns,
he sheds his blood, :

p

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

VI
Va

S
A
T

Lamms, das Blut
claims this

Tutti *f*

schreit nicht um Rach';
his pre-cious blood,

es tilgt die Sün - den, es
for sin it flows, es
for

p

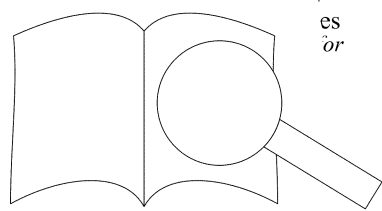
Vc
Cb

Blut des Lamms schreit nicht um Rach';
he claims his blood, his pre-cious blood,

es tilgt die Sün - den, es
for sin it flows, es
for

f *p* *f* *pp*

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Trb
Vi
Va
S
A
T
Vc
Cb

tilgt die
sin it

tilgt die Sün - den.
sin r sin it flows.

an - den, es tilgt die Sün - den.
flows, for sin it flows.

die Sün - den, es tilgt die Sün - den.
it flows, for sin it flows.

Va - ter der Lie - be,
Fa - ther all - gra - cious, look

Va - ter der Lie - be,
Fa - ther all - gra - cious, look

Va - ter der Lie - be,
Fa - ther all - gra - cious, look

Va - ter der Lie - be,
Fa - ther all - gra - cious, look

pp p p f p f p

Fl
Ob
Cl
Fg

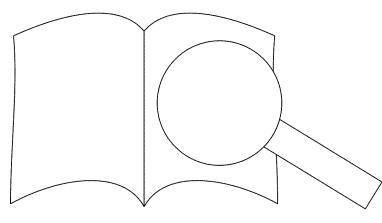
Cor
Trb

VI
Va

S
A
T

lass down, uns Gna-de re den Sohn! O
look down in look down in mer- cy er - hö re den Sohn! O
hear - re den Sohn! O
and hear - re den Sohn! O

Vc
Cb



PROBEKOPPIE - Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Clt
Fg

Cor
Trb

Vi
Va

S
Va - ter, o
Fa - ther!

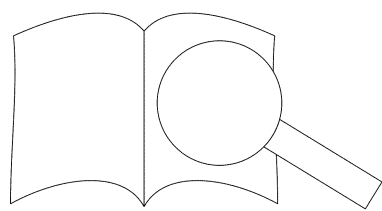
A
Va - ter,
Fa - ther!

T
ter, er - hö - re den Sohn!
a - cious, O hear thou thy Son!

ter, o Va - ter, er - hör, er - hö - re den Sohn!
- ther all - gra - cious, hear thou thy Son, hear thy Son!

Vc
Cb

PROBENPART
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



56 Solo

Fl *fz* *p* *fz* *p* *a 2*

Ob *f* *fz*

Cl *f* *p* *f*

Fg *f* *f*

Cor *f*

Trb *f*

VI *fz* *p* *fz* *p*

Va *f* *p* *fz* *p*

S *f* *Tutti*

A *f*

T *f*

Vc *p* *p*

Cb *f* *p* *f* *p*

Va - ter im
Fa - ther of
Tutti
f

Va - ter im
Fa - ther of
Tutti
f

Va - ter im
Fa - ther of
Tutti
f

im
of

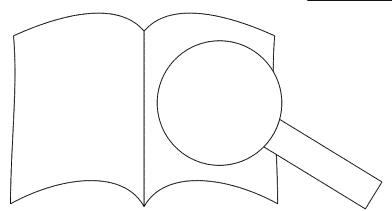
* Nur Viertelnote aushalten? / *Play only a quarter note?*

** Als Doppelschlag auszuführen. / *To play as a turn.*

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Trb
VI
Va
S
A
T
Vc
Cb

The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, Violin, Viola, Soprano, Alto, Tenor, Violoncello, and Contrabass. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) have lyrics: "O Va - ter, Fa - ther; O Va - ter, Fa - ther; er - hear". The Soprano part has "Solo I" and "Solo II" markings. The Tenor part has "Solo" markings. There is a large watermark "PROBE" diagonally across the page.

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

p

f

p cresc.

a 2

f

p cresc.

a 2

f

fz

cresc.

f

fz

fz

hö - re den Sohn, er - hö - re den
 thou - thine on - ly Son, - re den

hü - re den Sohn!
 thou Son!

n, - re den thy Sohn!
 hear thy Son!

Ach, wir sind tief ge - fal - len, wir sind
 Ah! With - er are we fal - len, ah, -

Tutti

Ach, wir sind tief, ach, tief ge -
 Ah! With - er fal - len, are we

Tutti

Ach, wir sind tief ge -
 With - er are we

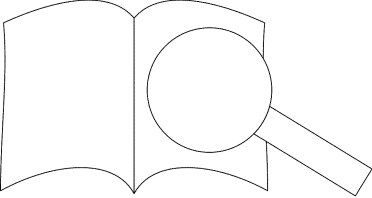
Tutti

Ach, wir sind tief, ach, tief
 Ah! With - er are we fal - len, are

cresc.

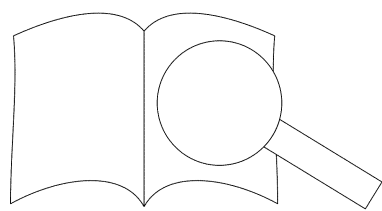
cresc.

ff stacc.



Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Trb
Vi
Va
S
A
T
Vc
Cb

tief, — ach, tie — tief, — ach, tief ge - fal - len. Zum Heil uns
 — with-er — with - er are we fal - len, and yet for
 fal — ach, tief ge - fal - len, ach, tief ge - fal - len. Zum Heil uns
 fa — th-er are we fal - len, — are we fal - len, and yet for
 sind tief ge - fal - len, ach, tief ge - fal - len.
 are we — fal - len, — are we fal - len,
 ch, tief ge - fal - len, wir sind tief, ach, tief ge - fal -
 is, our of - fence, — how — dire is our of - fence



PROBEPART
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

89

Fl
Ob
Clt
Fg
Cor
Trb
VI
Va
S
A
T
Vc
Cb

cresc. *f* *p* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

p cresc. *f* *p*

cresc. *f*

cresc.

cresc.

f *p* *Solo*

f *p* *Solo*

f *p* *Solo*

f *p* *Solo*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

al - len floss *f* at, floss des Soh - nes Blut. *p* O
us thy_ *f* too, sheds his pre - cious blood. *p* O

al - nes Blut, floss des Soh - nes Blut. *p* Solo
us as his blood, sheds his pre - cious blood. Thine on - ly

len floss sein Blut, floss des Soh - nes Blut. *p*
thy Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood.

eil uns al - len floss sein Blut, floss des Soh - nes Blut. *f* Solo
yet for us thy Je - sus sheds his blood, sheds his pre - cious blood. die ly

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Vi

Va

S

A

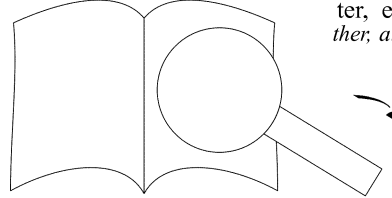
T

Vc

Cb

Musical score for various instruments and voices. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), Horn (Cor), Trumpet (Trb), Violin (Vi), Viola (Va), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The music is written in G major and 4/4 time. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). Performance instructions such as "Solo" and "Tutti" are present. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) have German lyrics: "Va-ter der - re den Sohn, er - hö-re den Sohn, o Fa-ther of heav'n, hear thou thy - Son, o Sün-d' Son, Gna-de fin-den, er-hö-re den Sohn, er - hö-re den Sohn, o for us thy chil-dren, O hear thy - Son, - hear thou thy - Son, o". A large watermark "PROBE" is overlaid diagonally across the page.

PROBE
 Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



2. „Hodie mecum eris in paradiso“

Largo

Soprano
Für - wahr, ich sag es dir: Heu - te wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.
A - men, di - co ti - bi: ho - di - e me - cum e - ris in Pa - ra - di - so.

Alto
Für - wahr, ich sag es dir: Heu - te wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.

Tenore
Für - wahr, ich sag es dir: Heu - te wirst du bei mir im Pa - ra - die

Basso
Für - wahr, ich sag es dir: Heu - te wirst du bei mir im Pa -

Grave e cantabile

Flauto* I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II in Si^b/B

Fagotto I, II

Corno I, II in Mi^b/Es

Trombone I, II

Violino I

Violino II

Viola

Soprano
Gnad' und Lie - be, ganz Er - bar - men, ganz Er -
Lord of mer - cy, grace and love, Lord of

Alto
bar - men, Gnad' und Lie - be, ganz Er - bar - men, Gnad' und Lie - be, ganz Er -
mer - cy, Lord of mer - cy, grace and love, of grace and love, Lord of

Terz
Er - bar - men, Gnad' und Lie - be, Gnad' und Lie - be, ganz Er -
of mer - cy, Lord of mer - cy, grace and and love, Lord of

Vic
Solo con sord.
Ganz Er - bar - men, Gnad' und Lie - be, ganz Er - ba
Lord of mer - cy, Lord of mer - cy, grace and lov ganz Er -
ord of

Violoncello e Contrabbasso

* Zur Flötenbesetzung siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort. / For the scoring of the flutes see the remarks to the performance practice in the Foreword.

** Zum Violoncello siehe die aufführungspraktischen Hinweise im Vorwort und den Kritischen Bericht. / For the violoncello see the remarks to the performance practice in the Foreword and the Critical Report.

7

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Vc e Cb

Violoncelli

bar-men, Gnad' und
love and grace

er - cy, bist du Mitt-ler,
O Re - deem - er,

Got - tes - lamm.
Lamb of God.

Kaum ruft
Soon as to

bar - me love - er - cy, bist du Mitt-ler,
O Re - deem - er,

Got - tes - lamm.
Lamb of God.

Kaum ruft
Soon as to

er - cy, Lie - be,
mer - cy,

car - tove ad' und
love grace and

Lie - be,
mer - cy,

Carus-Verlag



14 *a 2*

F1 *f*

Ob *f*

Clt *f* *a 2*

Fg *f*

Cor

Trb *f* *a 2*

Vi *f*

Va *f*

S *Tutti ***
 je - ner reu - ig auf kom - mest in dein Reich, ach, so den - ke mein!
 thee the pe a: com - eth into thy king - dom, Lord, re - mem - ber me!

A *Tutti ***
 je - ner reu Wenn du kom - mest in dein Reich, ach, so den - ke mein!
 thee a: when thou com - eth into thy king - dom, Lord, re - mem - ber me!

T
 ic a: zu dir: Wenn du kom - mest in dein Reich, ach, so den - ke mein!
 ent had cried: when thou com - eth into thy king - dom, Lord, re - mem - ber me!

B
 je - ner zu dir: Wenn du kom - mest in dein Reich, ach, so den - ke mein!
 pen - i - tent had cried: when thou com - eth into thy king - dom, Lord, re - mem - ber me!

Vc *f*

Cb *f*
 Bassi

Carus-Verlag



** Zum Einsatz des Tutti siehe die aufführungspraktischen Anmerkungen im Vorwort. / For the beginning of the Tutti see the remarks to the performance practice in the Foreword.

21

VI *p*

Va *p* pizz.

S Solo
So ver - sprichst du ihm voll Mil - d
Thou didst an - swer full of pi -

A Solo
So ver - sprichst du ihm voll
Thou didst an - swer full of

T Solo
So ver - sprichst du ihm
Thou didst an - swer full

B Solo
So ver - sprichst
Thou didst an

Vc *p* pizz.

Vc e *p*

Cb *p*

25

VI

Va

S Heut
this

A du bei mir im Pa - ra -
shalt thou be with me - ra -
wirst day du shalt bei mir im Pa
L. wirst day du shalt bei mir im
S. wirst day du shalt bei mir im

Vc

Vc e

Cb



Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Vi

Va

S

A

T

Vc

Vc e

Cb

die Pa - - -

die Pa

se ra - - - sein, dise,

se ra - - - sein, dise,

heut this wirst day du shalt bei thou

heut this wirst day du shalt bei thou

heut this wirst day du shalt bei thou

heut this w a bei thou

Tutti p

Tutti p

Tutti p

Tutti p

* 

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Trb
VI
Va
S
A
T
Vc
Vc e
Cb

mir im die se sein.
be with Pa ra - - dise.

mir ra die se sein.
be in Pa - - - ra - dise.

Pa ra die se sein.
me in Pa - ra - - dise.

mir im Pa ra die se sein.
be with me in Pa - ra - - dise.

coll' arco

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

VI
Va

S
A
T

Solo
Ganz Lord Er - of und Lie - be, bist du of
Re - deem - er, Lord

Tutti
f

Solo
Ganz Lord Gnad' O und Lie - be, bist du of
Re - deem - er, Lord

Tutti
f

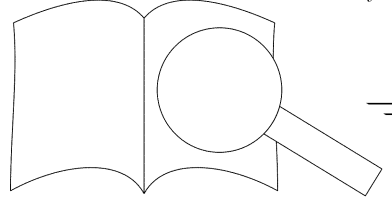
bist Lord du of

Solo
Ganz Lord Er - bar - men, Gnad' Lord bist du of
of mer - cy, Lord

Tutti
f

Vc
Cb

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



42

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

Mitt - ler, Got - tes
mer - cy, grace and

Mitt - le
mer -

.m, bist du Mitt - ler,
love, O Re - deem - er;

lit. mer e - tes - lamm,
and love,

ganz Er - bar - men, bist du Mitt - ler, Got - tes -
O Re - deem - er; O Re - deem - er; Lamb of

O Re - deem - er; O Re - deem - er; Lamb of

ganz Er - bar - men, bist du Mitt - ler, Got - tes -
O Re - deem - er; O Re - deem - er; Lamb of

ganz Er - bar - men, bist du Mitt - ler, Got - tes -
O Re - deem - er; O Re - deem - er; Lamb of

ganz Er - bar - men, bist du Mitt - ler, Got - tes -
O Re - deem - er; O Re - deem - er; Lamb of

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Vl

Va

S
lamm, Gott -
God, Lamb

A
lamm
Go

T

B

Vc

Cb

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Solo

lamm. Herr und Gott! Blick auf uns! Sieh an dei-nes Kreu-zes
God. Lord, our God, look on us! Here be-fore thy cross be-

st-tes-lamm. Herr und Gott! Blick auf uns! Kreu-zes
mb-of-God. Lord, our God, look on us! cross be-

54

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

p

a 2

fz

p

fz

p

Solo

Solo

Solo

re wah - re Reu - e, uns - re wah - re Reu' und Bu - ße! Sieh, o
 -trate thus with tears of sor - row! Lord, have

re wah - re Reu - e, uns - re wah - re Reu' und Bu - ße! Sieh, o
 s - trate thus with tears, - pros - trate thus with tears of sor - row! Lord, have

re wah - re Reu - e, uns - re wah - re Reu' und Bu - ße! Sieh, o
 s - trate thus with tears, with tears, - pros - trate thus with tears of sor -

fz *p*

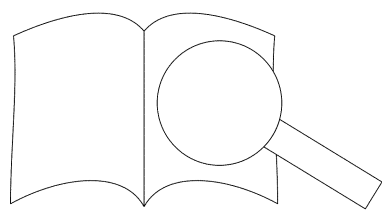
fz *p*

fz *p*

Carus 51.992

37

PROBE PARTIUR
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *a 2* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Fl
 Ob
 Clt
 Fg
 Cor
 Trb
 VI
 Va
 S
 A
 T
 Vc
 Cb

Va - ter, uns
 mer - cy, Lord

und Gott! Blick auf uns!
 our God, look on us!

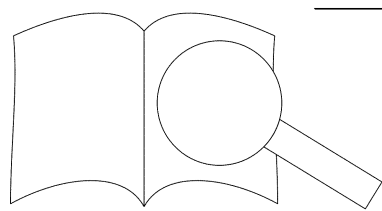
Va - ter
 mer

Herr und Gott! _ Blick auf uns!
 Lord, our God, _ look on us!
 Tutti
f

re Reu - e!
 have mer - cy!

Herr und Gott! Blick auf uns!
 Lord, our God, look on us!
 Tutti
f

Herr und Gott! Blick auf uns!
 Lord, our God, look on us!



67

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

Solo

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

f

uns auch zur letz-ten Stun-de
sup - port us in life's last mo - ment,

Gib uns auch zur letz-ten Stun-de
O sup - port us in life's last mo - ment,

Gib uns auch zur letz-ten Stun-de
O sup - port us in life's last mo - ment,

Gib uns auch
O sup - port us



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Cltr
Fg
Cor
Trb
Vi
Va
S
A
T
Vc
Cb

je - nen T
let - these

dei - nem Mun - de:
of thine con - sole us:

aus dei - nem Mun - de:
of thine con - sole us:

nen Trost
these words

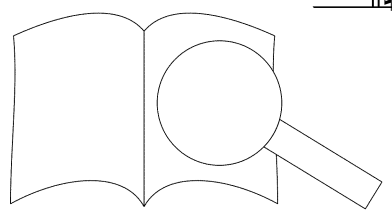
Heut wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.
this day shalt thou be with me in Pa - ra - dise.

Heut wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.
this day shalt thou be with me in Pa - ra - dise.

Heut wirst du bei mir im Pa - ra - die - se sein.
this day shalt thou be with me in Pa - ra - dise.

Heut wirst du bei mir
this day shalt thou be

PROBE
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Cl[#]

Fg

p

in Do / C

Cor

Trb

VI

p

p

pizz.

Va

p

S

Solo

Ganz Lord, Er hr Gnad' und Lie - be,
Lord, have mer - cy.

A

Solo

Ganz Lord, Gnad' und Lie - be,
Lord, have mer - cy.

T

Solo

ar - men, Gnad' und Lie - be,
mer - cy, Lord, have mer - cy.

B

a, Er - bar - men, Gnad' und Lie
have mer - cy, Lord, have

Vc

Vio:

Violoncelli e Contrabbassi
pizz.

Vc e Cb

p

Fl
Ob
Cltr
Fg

Cor
Trb

VI
Va

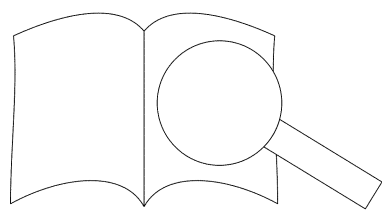
S
A
T

bist Lord, ler, O Got - tes - lamm, bist Lord, du our Mitt God, - - ler, O bist look du on Mitt us, - ler, Lord, our -

ar Mitt God, - - ler, O bist look du on Mitt us, - ler, Lord, our

du our Mitt God, - - ler, O bist look du on

Vc
Vc e
Cb



PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

89

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Vc e Cb

p

f

a 2

f

a 2

f

f

f

f

Got - - look - -

God, - - look

Got look

lamm, us,

ot look

tes - lamm, us,

on - - lam, us,

bist Lord, Tutti *f*

du our

Mitt God, - - ler, O

Mitt - ler, Got - tes - look,

God, - - O look,

bist Lord, Tutti *f*

du our

Mitt God, - - ler, O

bist Lord, Tutti *f*

du our

Mitt God, - - ler, O

bist Lord, Tutti *f*

du our

Mitt God, - - ler, O

f

coll' arco

f

PROBENPAPIER

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



93

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Vc e

Cb

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

bist look du on

lamm, loo'

Mitt us, - ler, Lord, our

our - Got God, look tes on us. - lamm. Gib O uns sup -

our Got God, look tes on us. - lamm. Gib O uns sup -

Mitt us, - ler, Lord, our

our Got God, look tes on us. - lamm. Gib O uns sup -

du on Mitt us, - ler, O Got look - tes on



PROBENPARTIEN
 Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

Vl

Va

S

A

T

Vc

Cb

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

pp

f

wirst du
day thou

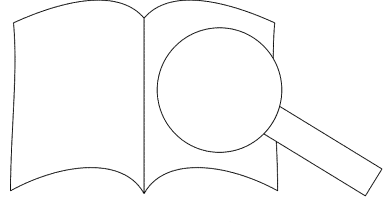
wirst du
day thou

mir im Pa - ra - die - se sein.
be with me in Pa - ra - ra - - dise.

ju bei mir im Pa - ra - die - se sein
thou shalt be with me in Pa - ra - ra - - dise

PROBE

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



3. „Mulier, ecce Filius tuus“

Soprano
 Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!
 Mu - hier, ec - ce Fi - li - us tu - us: et tu, ec - ce Ma - ter tu - a!

Alto
 Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut - ter!
 Mu - hier, ec - ce Fi - li - us tu - us: et tu, ec - ce Ma - ter tu - a!

Tenore
 Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - ne Mut
 Mu - hier, ec - ce Fi - li - us tu - us: et tu, ec - ce Ma - ter tu

Basso
 Frau, hier sie - he dei - nen Sohn, und du, sie - he dei - n
 Mu - hier, ec - ce Fi - li - us tu - us: et tu, ec - ce Ma -

Grave

Flauto solo
 Oboe I, II
 Fagotto I, II
 Corno I, II in Mi/E
 Violino I, II
 Viola
 Soprano
 Alto
 Tenore
 Ba.
 Violoncello e Contrabbasso

Je - su, die du trost - los, Mut - ter Je - su, die du
 Moth - er! O what sor - row, O what sor - row rent thine

Mut - ter Je - su, die du trost - los, Mut - ter Je - su, die du
 Moth - er! Moth - er! O what what sor - row, O what sor - row rent thine

Solo
 die du trost - los, die du
 (Mut - ter Je - su,)**
 O what sor - ro

Solo
 die du trost - l
 (Mut - ter Je -
 O what sor - r

** Vorschlag des Herausgebers. / Proposal of the editor.

8

Fl

Ob

Fg

Cor

Vi

Va

S

trost - los,
heart! _

bei dem Kreu - ze, bei dem Kreu - ze standst,
all in tears be - neath the cross,

A

tr

seuf - zend,
sigh - ing,

wei - nend bei dem Kreu - ze standst,
all in tears be - neath the cross,

T

seuf - zend,
sigh - ing,

wei - nend bei dem Kreu - ze standst,
all in tears be - neath the cross,

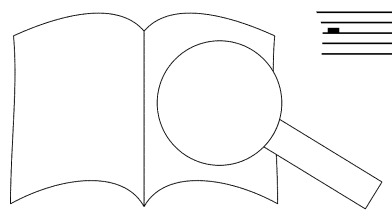
- los
heart! _

bei dem Kreu - ze, bei dem
all in tears be

Vc

Tutti Bassi

f *p*



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

15

Fl
Ob
Fg
Cor
VI
Va
S
A
T
Vc
Cb

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Tutti *p* *Solo*

Mut - ter
mourn - ing,
Tutti *p*
Mourn - ing,
die du
mourn - ing,
- su,
sigh - ing,
die du
mourn - ing,
trost - los bei dem Kreu - ze standst,
sigh - ing to be - hold thy Son.

trost - los bei dem Kreu - ze standst
sigh - ing to be - hold thy Son.

und die
When then

Je - su,
sigh - ing,
die du
mourn - ing,
trost - los bei dem Kreu - ze
sigh - ing to be - hold thy



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl *p*

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S
 Qua - len sei
 tor - ment

A

T

Vc
 Cb

p

p

des bit - tern Schei - - - - -
 - ter hour of part



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

28

Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

p

p

p

p

p

p

Solo

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

PROBE
Ausgabequalität gegenüber

n - fach, sie - ben - fach in dir emp - fandst, in dir emp -
with sev'n - fold pangs on - thee, with sev-en - fold pangs on

die du sie - ben - fach in dir, in dir emp - fandst, in dir emp -
sigh - ing all in tears, in - tears be - neath the - cross, be - neath the -

seuf - zend, die du sie - ben - fach in dir, in dir emp - fandst, in dir emp -
sigh - ing sigh - ing all in tears, in - tears be - neath the - cross, be - neath the

wei - nend, seuf - zend, die du sie - ben - fach in dir, in dir
mourn - ing, sigh - ing sigh - ing all in tears, in - tears be - nea



Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

fandst, thee.

nend, seuf - zend bei dem Kreu - ze

row - all in - tears be - neath the

A

fa c

...at

wei - nend, seuf - zend bei dem Kreu - ze

sor - row all in tears be - neath the

T

die du wei - nend, seuf - zend bei dem Kreu - ze

O what sor - row all in tears be - neath the

st, oss.

die du wei - nend, seuf - zend bei

O what sor - row all in tears

ze

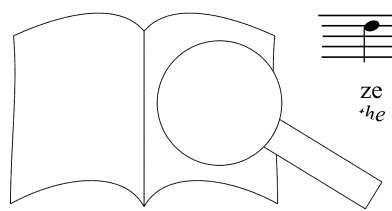
'he

Vc

Cb

PROBE-PAKETT FÜR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



40

Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

A

T

Vc
Cb

standst:
cross:

standst:
cross:

standst:
cross:

Tutti
f

Tutti
f

Tutti
f

f

Kaum mehr fä - hig, dich zu fas - sen,
O what sor - row rent thine heart —

Kaum mehr fä - hig, dich zu fas - sen,
O what sor - row rent thine heart —

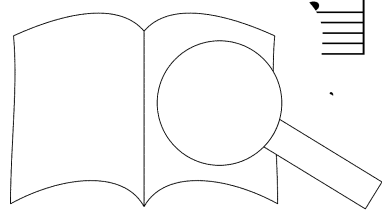
Kaum mehr fä - hig, dich zu fas - sen,
O what sor - row rent thine heart —

Kaum mehr fä
O what sor

f

PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Fg

Solo

Cor

Vi

Va

S solo

treu - en Jün - ger
heart, O Moth - er;

A solo

treu - en Jün - ger
heart, O Moth - er;

T solo

treu - en Jün - ger
heart, O Moth -

B solo

treu - en
heart, O

S

ihm auch uns als Kin - der an.
tears, in tears be - neath the cross.

A

und mit ihm auch uns als Kin - der an.
all in tears, in tears be - neath the cross.

p

B

und mit ihm auch uns als Kin - der
all in tears, in tears be - neath the

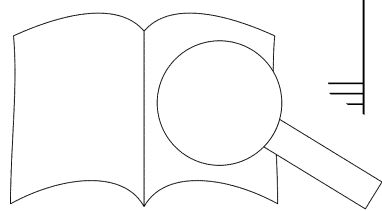
p

B

und mit ihm auch uns als Kin - der
all in tears, in tears be - neath - der

Vc
Cb

PROBEKOPPIERT
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S solo

A solo

T solo

B solo

S

A

Vc

Cb

Mut - ter Je - su, Zu - flucht, ref - uge,

Sav - iour! Sav - iour!

du thou Zu - flucht, ref - uge,

Mut - ter Je - su, o du Zu - flucht al - ler

Sav - iour! Hear us, O thou ref - uge of - us -

Mut - ter Je - su, o du Zu - flucht al - ler

Sav - iour! Hear us, O thou ref - uge of us

Mut - ter Je - su, - ler us

Sav - iour! He

Mut - ter Je - su, - ler us

Sav - iour! Hi

f

f

f

f

f

f

f

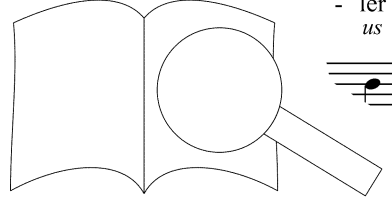
f

f

f

f

PROBEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl

Ob

Fg

Cor

Vi

Va

S

A

T

Vc / Cb

dei - ner K
crease our

er, hear us!

hör das Fle - hen
pierce our hearts, in -

ner Kin - der.
our sor - row!

Kin - der.
us!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

ner Kin - der.
our sor - row!

Hör!
Hear!

Hör!
Hear!

Solo

*Vc solo **

Vc / Cb

p



PROBE PARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

77

Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

A

T

Vc
Cb

du
thou

Steh uns bei im letz - ten Streit,
O thou ref - uge of us sin - ners,

Steh uns bei im letz - ten Streit,
O thou ref - uge of us sin - ners,

Steh uns bei im letz - ten Streit,
O thou ref - uge of us sin - ners,

Solo

in uns bei im letz - ten Streit, Mut - ter - voll der
O thou ref - uge of us sin - ners, O pierce our hearts, O -

PROBE PARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

83

F1

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

A

T

Vc
Cb

f

f

f

f

f

fz

fz

f

p

Tutti *f*

Zärt - lich - keit
pierce our - he

bei!

sor - row!

al - len - bei!

n - crease our - sor - row!

steh uns al - len bei!

- crease, in - crease our sor - row!

o steh uns al - len bei!

in - crease, in - crease our sor - row!

f

p



* Flöte und Violine I überbinden? / Flute and violins I with a tie?

Fl
Ob
Fg

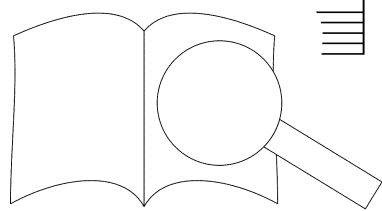
Cor

Vi
Va

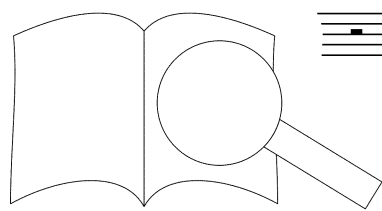
S
A
T

Wenn wir mit dem To - de rin - gen und aus
So in life's last aw - ful mo - ment when the

Vc
Cb



Musical score for various instruments including Fl, Ob, Fg, Cor, VI, Va, S, A, T, and Vc/Cb. Includes vocal parts with German lyrics: 'dem be-kler shades of death', 'Seuf-zer earth-ly hand can aid us', 'drin-gen, lass uns, then, O', 'Mut-ter, Sav-iour; hear us, lass uns hear us'. Dynamics include ff and p.



Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

da nicht un - f
let us find

„ns dann den Feind, den Feind be - sie - gen, hilf uns
on us an eye of pit - y, cast on us an

A

da nic
let u

ans dann den Feind, den Feind be - sie - gen, den
on us an eye, an eye of pit - y, an

T

e - gen!
suc - cour.

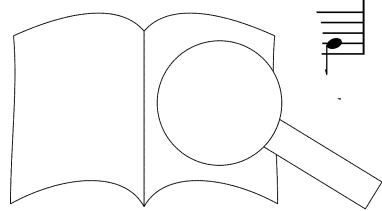
Hilf uns dann den Feind be - sie - gen,
Cast on us an eye of pit - y,

ter - lie - gen!
find thy suc - cour.

Hilf uns dann den Feind be - sie - gen,
Cast on us an eye of pit - y,

Vc
Cb

PROBENPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl
Ob
Fg

Cor

Vi
Va

S
A
T

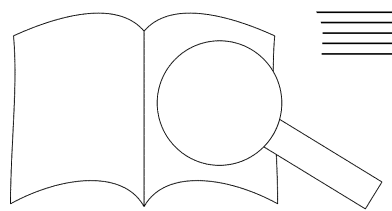
dann den Fei
eye, an Fei

Und steh uns bei im letz - ten, im letz - - ten
re - lieve our woes, and cheer us with thy words of -

Und steh uns bei im letz - ten, im letz - - ten
re - lieve our woes, and cheer us, cheer us

Und steh uns bei im letz - ten, im letz - - ten
re - lieve our woes, and cheer us, cheer us

Vc
Cb



PROBEPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

111

Fl

Ob

Fg

Cor

VI

Va

S

Streit, im
love, with th

Wenn wir mit dem To - de rin - gen,
So in life's last aw - ful mo - ment

A

Streit,
with

Streit!
love!

Wenn wir mit dem To - de rin - gen,
So in life's last aw - ful mo - ment

T

...as - ten of Streit!
love!

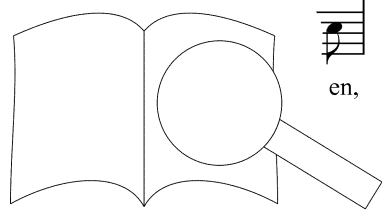
Wenn wir mit dem To - de rin - gen,
When the shades of death sur-round us

im thy letz words - ten of Streit!
thy words of love!

Wenn wir mit dem To - de rin - gen, v
So in life's last aw - ful mo - ment, v

Vc
Cb

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



Fl
 Ob
 Fg
 Cor
 Vi
 Va
 S
 A
 T
 Vc
 Cb

wenn wir mit dem
 when the shades r

,ch, da ze - ge dich als Mut - ter und emp - fehl,* und emp -
 woes, re - lieve our woes, our woes and cast - on - us an -

Solo
f Solo
p

da ze - ge dich als Mut - ter und emp - fehl,* emp -
 re - lieve our woes, our woes and cast on us an

Solo
f Solo
p

e - ge dich, da ze - ge dich als Mut - ter und emp - fehl,* emp -
 our woes, re - lieve our woes, our woes and cast on us an

Solo
f Solo
p

da ze - ge dich, da ze - ge dich als Mut - ter und emp -
 re - lieve our woes, our woes, our woes and cast on

Solo
f Solo
p

* Der Partitur-Erstdruck (Quelle EP) schreibt „empfehl“. / “Empfehl” in the first printing of the full score (source EP).

Fl
Ob
Fg

Cor

VI
Va

S
A
T

fehl — uns
eye — of

al uns dei — — — nem Sohn, o Mut - ter!
ieve our woes, — — — our woes: O hear us!

fehl —
eye — o

Sohn, emp - fehl uns dei — — — nem Sohn, o Mut - ter!
love, re - lieve our woes, — — — our woes: O hear us!

Tutti
p

f

— — — nem Sohn, emp - fehl uns dei — — — nem Sohn, o Mut - ter!
and love, re - lieve our woes, — — — our woes: O hear us!

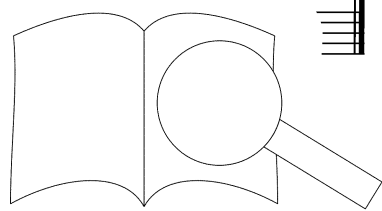
Tutti
p

— — — uns dei
— — — an eye

— — — nem Sohn, emp - fehl uns dei — — — nem
of love, re - lieve our woes, — — — our

Vc
Cb

PROBEPARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



4. „Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me“

Soprano
 Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich ver - las - sen?
E - li, E - li, la - ma sa - bach - tha - ni!

Alto
 Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich ver - las - sen?
E - li, E - li, la - ma sa - bach - tha - ni!

Tenore
 Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich ver - las - sen?
E - li, E - li, la - ma sa - bach - tha - ni!

Basso
 Mein Gott, mein Gott, wa - rum hast du mich ver - las - sen?
E - li, E - li, la - ma sa - bach - tha - ni!

Largo
a 2

Flauto I, II
f

Oboe I, II
f

Clarinetto I, II in Si^b/B
f a 2

Fagotto I, II
f

Corno I, II in Fa/F
f

Trombone I, II
f

Violino I, II
f

Viola
f

Soprano
 rum of hast du mich ver - las - sen? Wer sieht hier der Gott - heit Spur? Wer
of won - der, words of won - der who can pen - e - trate your deep, who

Basso
 Tutti
 Wa - rum of hast du mich ver - las - sen? Wer sieht
Words of won - der, words of won - der who can

Violoncello e Contrabbasso
f

7

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

— sieht der Got
— can pen -

Wer?
Who?

Wer? *Vei*
Who?

Wer sieht hier der Gott-heit Spur?
Who can pen - e - trate your deep?

t
ur

Spur?
deep?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

Wer?
Who?

PROBEPAPIER

Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9/
i. 79)

Ausgabequalität gegenüber



Fl
Ob
Cl
Fg

Trb

VI

Va

S

dies Ge - heim - nis? O Gott - der Kraft und Macht, o
words of won - der! O Lord - of pow'r and might, O

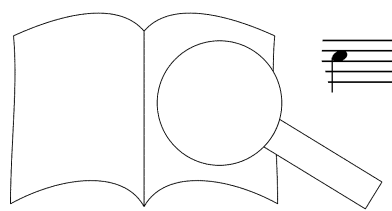
A

an fas - sen dies Ge - heim - nis? O Gott - der Kraft, o
of won - der; words of won - der! O Lord, far a - bove, far a - bove,

T

Wer kann fas - sen dies Ge - heim - nis? O Gott, o Gott - der Kraft und
Words of won - der; words of won - der! O Lord, of pow'r and

Vc
Cb



PROBENPARTIUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

21

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

B

Vc
Cb

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

fz

Gott der M
Lord

sind dei-ner Hän-de Wer-ke,
a - bove all com - pre - hen - sion are thy judg-ments,

it, o Gott der Stär-ke, wir sind dei-ner,
- sion, far a - bove all com - pre - hen - sion are thy judg-ments,

Gott der Macht und Stär-ke, und Stär-ke, wir
a - bove all com - pre - hen - sion, all com - pre - hen - sion

der Macht, o Gott der Stär-ke,
O Lord, a - bove all com - pre - hen - sion



PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

Solo *p* Tutti *f*

Tutti *f*

Tutti *f*

und dei - ne Lieb, o Herr, hat uns er - löst. Wir sind
 es, and thou in mer - cy hast re - deem - ed us, thou in

Wer - ke, und dei - ne Lieb, o Herr, hat uns er - löst. Wir sind
 crea - tures, and thou in mer - cy hast re - deem - ed us, thou in

me - ner Hän - de Wer - ke, und dei - ne Lieb, o Herr, hat uns er - löst. Wir sind
 are we, thy crea - tures, and thou in mer - cy hast re - deem - ed us, thou in

dei - ner Hän - de Wer - ke, und dei - ne Lieb, o Herr, hat uns er - löst. Wir sind
 thine are we, thy crea - tures, and thou in mer - cy hast re - deem - ed us, thou in

Vc

Cb

34

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

b

Vc
Cb

dei - ner Hän
 mer - cy has

dei - n än

Wer - ke!
 re - deem'd us!

Hän - de Wer - ke!
 thou hast re - deem'd us!

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p



PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Cl
Fg
Trb
VI
Va

42
*
f f f f fz
a 2

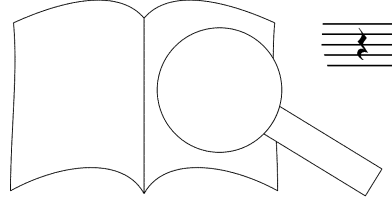
S
A
T
Vc
Cb

Herr, wir dan-ken dir, dan - ken dir von Her - zen, dan -
d, God, we praise thee, Lord, God, we praise thee, Lord,

O Herr, wir dan-ken dir, dan - ken dir von Her - zen,
Lord, God, we praise thee, Lord, God, we praise thee,

O Herr, wir dan-ken dir, dan - ken dir von Her - zen, dan -
Lord, God, we praise thee, Lord, God, we praise thee, Lord,

O Herr, von Her-zen dan-ken wir, dan - k
Lord, God, we praise thee, Lord



PROBE PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

48

Fl

Ob

Clt

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

p

Solo

p

p

p

p

p

fz

fz

p

Tutti Bassi

ken dir von Her - zen.
god, we — praise thee.

Un - ser - we - gen littst du Schmer - zen,
Thou for us hast all en - dur - ed,

dan - ken.
Lord (-)
raise thee.

Un - ser - we - gen littst du Schmer - zen,
Thou for us hast all en - dur - ed,

Un - ser - we - gen littst du Schmer - zen,
Thou for us hast all en - dur - ed,

Un - ser - we - gen littst du Schmer - zen,
Thou for us hast all en - dur - ed,

ken dir von Her - zen.
god, we — praise thee.

Un - ser - we - gen littst du Schmer - zen,
Thou for us hast all en - dur - ed,

fz

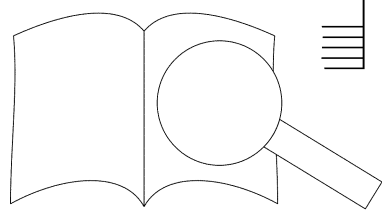
fz

p

Tutti Bassi

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



54

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

cresc.

f

a 2

cresc.

f

f

Pein, Ang
an - gu

Si las ni
..ath.

Angst und Pein.
scorn and death.

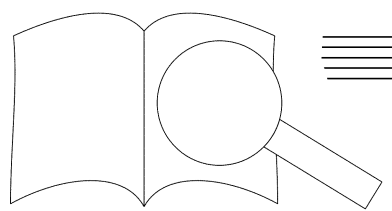
ott, Ver - las - sung, Angst und Pein.
in - guish, sor - row, scorn and death.

cresc.

f

PROBEPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



60

Fl

Ob

Cl

Fg

Trb

VI

Va

S

A

T

b

Vc
Cb

p *f* *f* *f* *f* *f*

p *f* *f* *f* *f* *f*

p *f* *f* *f* *f* *f*

p *f* *f* *f* *f* *f*

p *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f*

f *f* *f* *f* *f* *f*

p *ff* *f* *f* *f* *f*

Solo

Herr, wer soll - te dich nicht lie - ben, dich mit
 Who should grieve thee, who not love thee? Who should

Herr, wer soll - te dich nicht lie - ben,
 Who should grieve thee, who not love thee?

Herr, wer soll - te dich nicht lie - ben,
 Who should grieve thee, who not love thee?

Herr, wer soll - te dic
 Who should grieve thee, wh

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag



67

VI *p* *fz* *p*

Va *p*

S
Sün - den noch be - trü - ben, dich mit Sün - den noch be - trü - ben?
dare by sin to scorn - thee, who should dare by sin to scorn - thee?

A
Solo
dich mit Sün-den noch be - trü - ben, dich mit Sün-den noch be - trü -
Who should dare by sin to scorn - thee, who should dare by sin to sco

T
Solo
dich mit Sün-den noch be - trü - ben, dich mit Sün-den noc' ben?
Who should dare by sin to scorn - thee, who should dare by

B

Vc *p*

Cb *p*

72

VI *pp*

Va

S
wer
who

A
Tutti
Wer? Who? Wer? Who?
Tutti
Wer? Who? Wer? Who?
Tutti
Wer? Who?

S
Tutti
Wer? Who? Wer? Who?
Tutti
Wer? Who?

A
Tutti
Wer? Who? Wer? Who?
Tutti
Wer? Who?

S
Solo
Wer? Who?

A
Solo
Wer? Who?

Vc *p*

Cb *p*

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

VI
Va

S

kann dei - ne Huld ver - ken - nen? Nein, — nichts soll uns von dir
should grieve thee, who not love thee, who — should dare by sin to

A

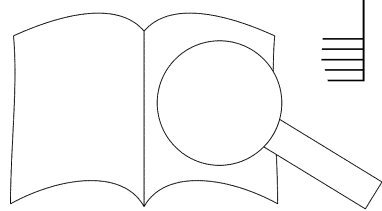
Wer kann dei - ne Huld ver - ken - nen? Nein, nichts
Who should grieve thee, who not love thee, who, who —

T

Wer kann dei - ne Huld ver - ken - nen? Nein, nein, —
Who should grieve thee, who not love thee, who, who —

b

Wer kann dei - ne Huld ver - ken - r
Who should grieve thee, who — not love t



Vc
Cb

PROBENPART
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl Flute

Ob Oboe

Cl C Clarinet

Fg Bassoon

Cor Horn

Trb Trumpet

Vi Violin

Va Viola

S Soprano

A Alto

T Tenor

Vc/Vcl Violoncello

Cb Contrabass

fz *ff* *f* *ff* *fz* *ff*

tren - nen. scorn - the
 ar tren - nen, von dir tren - nen, nein,
 to scorn - thee, to scorn - thee? Who?

u. u.
 - the, who - should dare by sin to scorn - thee? Who?

u. dir tren - nen, von dir tren - nen, nein,
 sin to scorn - thee, who not - love - thee? Who?

re
 by sin to scorn the, who - should dare by sin to scorn th.



* In Flöten und Oboen nur eine Achtelnote spielen? / Play only an eighth note?

Fl

Ob

Cl

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

L

Vc

Cb

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

a 2

Solo

nichts, Who? in, O nichts O soll uns Je - sus, von still dir tren - nen re - tain us: all - hier und dort in from this time forth for

nichts, Who? nein, Thine, nichts O soll uns Je - sus, von still dir tren - nen re - tain us:

nein, Thine, nichts O soll uns Je - sus, von still dir tren - nen re - tain us:

nein, Thine, nichts O soll uns Je - sus, von still dir tren - nen re - tain us:



PROBENPARTITUR

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl

Ob

Clt

Fg

Cor

Trb

VI

Va

S

A

T

Vc

Cb

p

p

p

Solo

p

p

p

p

p

p

p

p

E-wig-keit,
ev - er - more,

keit,
- more,

in E - wig - keit.
for ev - er - more.

Solo

p

in E - wig - keit.
for ev - er - more.

Solo

p

in E - wig - keit.
for ev - er - more.

Solo

p

in E - wig - keit.
for ev - er - more.



PROBE PARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Fl
Ob
Cl
Fg

Cor
Trb

VI
Va

S

Tutti
f

A

Tutti
f

T

Tutti
f

B

Tutti
f

Vc
Cb

fz

PROBENPARTIEN
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag