

HAYDN

TALICH QUARTET

The Seven Last Words of Christ

ターリヒ弦楽四重奏団



Joseph
HAYDN

(1732 - 1809)

1787

Les 7 Dernières Paroles du Christ
Quatuor à cordes Op.51 Hob.III: 50-56

The Seven Last Words of Christ
String quartet op.51, Hob.III: 50-56

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze
Streichquartett op.51 Hob.III: 50-56

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Introduzione. Maestoso ed Adagio | 5'18 |
| 2 | Sonata I. Largo | 6'10 |
| 3 | Sonata II. Grave e Cantabile | 8'03 |
| 4 | Sonata III. Grave | 8'36 |
| 5 | Sonata IV. Largo | 6'59 |
| 6 | Sonata V. Adagio | 8'02 |
| 7 | Sonata VI. Lento | 7'22 |
| 8 | Sonata VII. Largo | 7'06 |
| 9 | Il terremoto. Presto e con tutta la forza | 1'51 |

TT' 59'33

Petr Messiereur	<i>violon I / violin I / 1. Geige</i>
Vladimír Bukač	<i>violon II / violin II / 2. Geige</i>
Jan Talich Sr.	<i>alto / viola / Bratsche</i>
Evžen Rattay	<i>violoncelle / cello / Cello</i>

Il paraît juste d'affirmer que Haydn fut le créateur d'un genre musical, le quatuor à cordes, bien qu'il existât déjà des pièces pour deux violons, alto et violoncelle. On songe aux quatuors de François-Joseph Gossec (1734-1829) et de Luigi Boccherini (1743-1805), notamment. Les cycles de quatuors à cordes de Haydn rompirent avec cette constance dans la facilité, le souci premier de divertir.

Dès la seconde moitié du XVIII^e siècle apparaît un modèle nouveau de pratique collective destinée avant tout aux bons amateurs, même si la partie du premier violon, *prima voce*, fait appel à une technique bien assurée. Les *cassations* ou *divertimenti a quattro* qui avaient fait leur entrée dans les salons privés abandonnent progressivement l'esprit de la sérénade italienne et les compositeurs s'y intéressent avec d'autant plus d'intérêt.

Haydn s'empara de cette forme presque par hasard, affirma-t-il. Quoi qu'il en soit, il lui revient d'avoir posé les bases d'un nouveau discours musical dans les années 1750-1760, un discours qui allait devenir, dès la fin du siècle, comme la plus raffinée et la plus stimulante des expressions musicales. Le quatuor à cordes, renaissant en quelque sorte de la banalité d'une forme, réalisa la synthèse entre la musique populaire et une recherche sonore savante. Il devint le porte-flambeau des générations préromantiques, l'idéal sonore des Lumières, de « L'Auferklärung ».

Dans les années 1780, Haydn était considéré – plus encore que Mozart – comme le compositeur le plus grand et le plus célèbre d'Europe. Editeurs, promoteurs de concerts et cours allemandes, anglaises et françaises lui passaient de nombreuses commandes pour des œuvres de genres variés, de la musique de chambre à l'oratorio en passant par la symphonie.

Toutefois, c'est dans le courant de l'année 1786, qu'il reçut l'une des offres les plus surprenantes de sa carrière : la composition d'une musique instrumentale sur les *Sept Dernières Paroles du Christ en Croix*. Il ne pouvait imaginer qu'elle deviendrait successivement un quatuor, puis une pièce pour piano seul et, enfin, un oratorio en deux parties pour soprano, ténor, alto et basse soliste, chœur à quatre voix et orchestre. Une mutation unique à l'époque et qui ne s'explique pas uniquement par la renommée de la version originale.

Voici comment Haydn évoqua lui-même et de manière assez théâtrale, la genèse de la partition, en 1801 : *« Il y a environ quinze ans, un chanoine de Cadix m'a demandé de composer une musique instrumentale sur les Sept Dernières Paroles de Notre Sauveur sur la Croix. À la cathédrale de Cadix, il était d'usage d'exécuter un oratorio chaque année pendant le carême, exécution dont l'effet se trouvait singulièrement rehaussé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers de l'église étaient tendus de noir, et seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette solennelle obscurité. À midi les portes étaient fermées et la cérémonie commençait. Après un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait la première des sept paroles et ensuite la commentait. Quand il avait fini, il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. L'intervalle de temps était alors rempli par la musique. L'évêque, de la même manière, prononçait ensuite la deuxième parole, puis la troisième et ainsi de suite, l'orchestre enchaînant à la fin de chaque sermon. J'ai dû tenir compte de ces conditions dans mon œuvre ».*

Au cours de l'hiver 1786-1787 et alors qu'il était au service du prince Esterhazy, Haydn releva le défi. Il travailla à la composition des sept adagios pour orchestre précédés d'une introduction afin qu'ils prolongent les commentaires du prélat pendant qu'il descendait de chaire pour venir adorer la Croix. Le finale devait évoquer le tremblement de terre à la mort du Christ. Le plan de l'ouvrage qu'on lui avait remis était particulièrement précis, comme une sorte de protocole, voire de synopsis. A divers interlocuteurs, il commenta ses difficultés : *« ce ne fut pas tâche aisée que de composer sept adagios durant chacun près de dix minutes, l'un après l'autre, sans lasser les auditeurs ; de fait, je me rendis compte qu'il était quasi impossible de respecter la durée qui m'avait été prescrite ».* Il remit toutefois la commande à temps pour sa création, à la fois à Cadix, mais aussi à la Schlosskirche de Vienne au cours du carême de 1787.

Dès sa première édition parue chez Artaria, à Vienne, la version pour orchestre connut un succès retentissant. Il est vrai que la production du compositeur était alors remarquable. Il écrivit sa partition alors qu'il était également en plein travail sur les six *Symphonies Parisiennes* payées à prix d'or par le Comte d'Ogny qui organisait des concerts pour la Loge Olympique.

Dans la foulée de l'édition des *Sept Dernières Paroles du Christ en Croix*, Haydn réalisa la même année, en 1787, une transcription pour quatuor à cordes. Enfin, il donna son accord en vue d'une adaptation pour piano seul. A Londres, en 1791, il donna les deux versions, celle pour orchestre et en quatuor. Ce fut un triomphe.

L'année suivante, en 1795, à Passau, il entendit lors d'un concert l'ajout d'un texte à son œuvre orchestrale. Intéressé, mais guère satisfait du résultat, il préféra rédiger de nouvelles parties vocales à partir d'un texte du baron Gottfried van Swieten (1733-1803), celui-là même qui allait réaliser les livrets de *La Création* et des *Saisons*. L'orchestration originale – ironie de l'Histoire, elle ne fut publiée en édition critique qu'en 1959 – fut largement remaniée au fur et à mesure de la composition de ce qui allait devenir un oratorio. Celui-ci connut dans les années suivantes une notoriété bien inférieure à celle des versions instrumentales originales.

Dans sa transcription pour quatuor, Haydn ne chercha nullement à recréer l'emphase première même si l'on perçoit aisément la dimension solennelle de la pièce dès son introduction, *Maestoso ed Adagio*. Il voulut que les bons amateurs puissent jouer sans trop de difficulté les sept mouvements exprimant les paroles, qu'il qualifia de « sonates », ainsi que l'introduction lente et le finale qu'il avait ajoutés au schéma d'origine.

A y regarder de plus près, l'œuvre associe une expression classique à une structure baroque. Le style baroque porte en effet le texte biblique dans sa tradition immuable alors que les timbres provoqués par les instruments vont bien au-delà du classicisme alors à son apothéose. Haydn exprime clairement la volonté de provoquer de nouvelles expressions narratives, dramatiques et lyriques. Il est conscient d'une forme d'anachronisme musical car dans le passé, les *Sept Paroles du Christ en Croix* n'auraient pu s'imaginer transposées au quatuor à cordes, qui était, par essence, dévolu au divertissement.

Le sermon de l'évêque n'est donc plus l'objet premier du spectacle puisque les quatre instruments l'ont remplacé. Les paroles du Christ qui sont celles de l'espoir, de la souffrance, de la soif et de l'abandon, mais aussi de la révolte ne sont plus exprimées par des mots : elles sont révélées avant d'être dites.

Dans un texte d'avril 1787, Haydn explique à son éditeur anglais William Forster ce déplacement de l'expression vocale vers l'expression instrumentale : « *Chaque sonate, chaque mouvement est rendu uniquement par la musique instrumentale, de manière à éveiller une sensation profonde dans l'âme des moins avertis. L'œuvre entière dure un peu plus d'une heure. Elle est légèrement décalée après chaque sonate afin que l'on puisse réfléchir auparavant au texte qui va suivre* ».

Pour Haydn, le défi de la durée des mouvements était d'autant plus grand qu'il devait abolir le sentiment de la répétition des sept parties aux tempi uniformément lents. Rappelons qu'il n'avait pas le droit d'en modifier le plan d'origine. Il dosa savamment les effets avec, par exemple, l'alternance des tonalités – majeur et mineur – et réussit à rompre la monotonie de la partition, préparant l'auditeur au *Terremoto* conclusif. Les changements incessants de mesure, le jeu sur les timbres, tout ce qui nous paraît aujourd'hui clairement pré-beethovénien, culminèrent dans les sauts d'intervalles simulant ainsi le tremblement de terre dans la nuance *fff* finale. Si l'auditeur demeure suffisamment concentré, il pourra imaginer sans peine dans ce passage bouleversant l'entrée des trompettes et des timbales de la version orchestrale.

La force quasi-symphonique de cet ouvrage pour quatre instruments – seulement – ouvrait alors des perspectives inédites pour les compositeurs de la première moitié du XIX^e siècle.

On sait ce qu'il en advint...

LE QUATUOR TALICH

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Roman Patočka, *violin II*

Vladimír Bukač, *alto*

Petr Prause, *violoncelle*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Enrico Ceruti (1845)

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Giovanni Grancino (1710)

Violon I

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (depuis 1997)

Violon II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (depuis 2012)

Alto

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (depuis 2000)

Violoncelle

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (depuis 1997)

Le Quatuor Talich évolue depuis cinquante ans dans une prestigieuse lignée de musiciens tchèques.

« **Talich** ». Ce nom évoque les bords de la Moldau, chère à Smetana et aux Pragoïis. Jan Talich Senior, le créateur du Quatuor, était le neveu de Václav Talich, maître de l'Orchestre Philharmonique de la ville de 1919 à 1939. C'est lui qui avait porté la formation au plus haut niveau avant que Karel Ančerl ne recueille ses fruits patiemment cultivés.

Depuis 1997, le dernier musicien de la famille, Jan Talich Jr, a repris de son père les rênes du Quatuor avec autour de lui de talentueux musiciens. L'avenir leur appartient désormais, un avenir qu'ils ne peuvent envisager sans tenir compte de la tradition.

En cinquante ans, les Talich ont révélé un style, un son, une approche, une philosophie de la musique que les nouveaux membres perpétuent et continuent à nourrir. Ils ont su conserver cette légèreté de ton, autant qu'une densité du propos, cette expression spontanée, autant que celle chargée de vécu musical, ces accents imprévisibles et ceux ancrés dans une grande tradition, ce sens inné de l'allusion populaire mêlé à une culture transmise de génération en génération, qui caractérisaient leurs aînés.

www.talichquartet.com

It is probably fair to state that Haydn was the creator of a musical genre, the string quartet, even though pieces for two violins, viola, and cello had already existed previously. One thinks especially of the quartets of François-Joseph Gossec (1734-1829) and Luigi Boccherini (1743-1805). Haydn's sets of quartets broke with the persistent facility of these efforts, their primary purpose as entertainment music.

The second half of the eighteenth century saw the appearance of a new model of collective music-making aimed above all at competent amateurs, although it is true that the first violin part, the *prima voce*, calls for an assured technique. The cassations or *divertimenti a quattro* that had gained entry to private salons gradually abandoned the spirit of the Italian serenade, and composers began to take a keener interest in them.

Haydn took up this form almost by chance, or so he declared. However that may be, it was certainly his achievement to lay the foundations for a new musical discourse in the 1750s and 1760s, with the result that by the end of the century the quartet had become the most refined and stimulating form of musical expression.

The string quartet, reborn as it were from its banality as a form, accomplished a synthesis of popular music with the sonic experimentation of art music. It became the torch-bearer of the pre-Romantic generations, the sonic ideal of the Enlightenment.

In the 1780s, Haydn was regarded – even more than Mozart – as the greatest and most famous composer in Europe. Publishers, concert promoters and noble patrons in the German-speaking countries, England, and France regularly commissioned him to write works in the most varied of genres, from chamber music to oratorio by way of the symphony.

It was during the year 1786 that he received one of the most surprising propositions of his career: the composition of a work of instrumental music on the Seven Last Words of Christ on the Cross. He could hardly have imagined then that it would become successively a quartet, then a solo piano work, and finally an oratorio in two parts for soprano, alto, tenor and bass soloists, four-part chorus, and orchestra. A mutation unique in its period, which is not explained only by the fame of the original version.

This is how Haydn himself, writing in 1801, described the genesis of the score, in somewhat theatrical fashion: 'About fifteen years ago I was requested by a canon of Cádiz to compose instrumental music on the Seven Last Words of Our Saviour on the Cross. It was customary at the principal church of Cádiz to present an oratorio every year during Lent, and the following circumstances must have contributed in no small measure to the effectiveness of the performance. The walls, windows, and pillars of the church were hung with black cloth, and only one large lamp hanging in the centre illuminated the sacred darkness. At midday all the doors were closed; then the music began. After a suitable introduction, the bishop ascended the pulpit, pronounced the first of the seven Words, and delivered a homily thereon. When this was over, he left the pulpit and prostrated himself before the altar. This interval was filled by music. The bishop then in like manner pronounced the second Word, then the third, and so on, the orchestra following on the conclusion of each discourse. My composition was to fit these conditions . . .'

In the winter of 1786-87, while continuing to work for his employer Prince Esterházy, Haydn took up the challenge. He embarked on the composition of the seven adagios for orchestra, preceded by an introduction, which were intended to prolong the commentaries of the bishop while he came down from the pulpit and fell in worship before the cross. The finale was intended to depict the earthquake said to have taken place at the death of Christ. The plan of the work as submitted to him was particularly precise, like a sort of protocol, a synopsis even.

The composer spoke of his difficulties to a number of friends and colleagues: ' . . . it was no easy task to compose seven adagios lasting ten minutes each, and to have them succeed one another without fatiguing the listener. I soon realised that it was quite impossible to confine myself to the appointed limits.' He nevertheless delivered the finished work in time for its first performances, which took place not only in Cádiz, but also at the Schlosskirche in Vienna during Lent in 1787.

Right from the publication of its first edition by Artaria of Vienna, the version for orchestra enjoyed resounding success. It must be said that the composer's productivity at this time was remarkable. He wrote the work while he was in the midst of writing the six 'Paris' Symphonies, for which Comte d'Ogny, who directed the Concert de la Loge Olympique in the French capital, had paid a small fortune.

During the preparations for publication of *The Seven Last Words of Christ on the Cross*, Haydn also made a transcription for string quartet issued in the same year, 1787, alongside an adaptation for solo piano by another hand to which he gave his approval. He performed both the orchestral and the quartet versions in London in 1791, to a triumphal reception.

The following year, 1795, he heard the orchestral score performed with the addition of a sung text at a concert in Passau. Interested, but not satisfied by the result, he preferred to write new vocal parts himself, setting a text compiled by Baron Gottfried van Swieten (1733-1803), who was later to write the librettos of *The Creation* and *The Seasons*.

The original orchestration – which, by an irony of history, was not published in a modern critical edition until 1959 – was substantially revised to produce what now became an oratorio. But this last version was much less widely disseminated in the years that followed than the original instrumental versions.

In his transcription for quartet, Haydn made no attempt to recreate the grandeur of the first version, even if it is easy to perceive the solemn dimension of the piece right from the introduction, *Maestoso ed Adagio*. He wanted good amateurs to be able to play without too much difficulty the settings of the Seven Words (which Haydn called 'sonatas') and the slow introduction and finale which he had added to the original scheme.

If one takes a closer look, it becomes clear that the work combines Classical expression with a Baroque structure. The Baroque style carries the biblical text in its immutable tradition, while the timbres produced by the stringed instruments go considerably beyond the canons of Classicism, then at its zenith. Haydn manifestly expresses his wish to stimulate new narrative, dramatic, and lyrical expressions. He is conscious of a form of musical anachronism, since, in the past, it would have been inconceivable to set the Seven Last Words for the string quartet medium, which was by its very essence dedicated to entertainment.

The bishop's homilies are no longer the primary object of the spectacle, since the four instruments have replaced them. Christ's words, which are utterances of hope, of suffering, of thirst, of abandonment, but also of revolt, are no longer expressed in human speech: they are revealed before they are uttered.

In a letter of April 1787, Haydn explained this transposition of vocal expression to the instrumental sphere to his English publisher William Forster: 'Each Sonata, or rather each setting of the text, is expressed only by means of instrumental music, but in such a way that it produces the most profound impression even on the most inexperienced listener. The whole work lasts a little more than one hour, but there is something of a pause after each Sonata so that one may contemplate the following text.'

For Haydn, the challenge of the length of the movements was all the greater in that he had to avoid the feeling of repetitiousness inherent in seven sections at uniformly slow tempos. It will be recalled that he did not have the right to alter the basic scheme. He skilfully dosed his effects, for example by alternating between major and minor keys, and thus succeeded in averting the risk of the monotony in the score, preparing the listener for the final Terremoto. The constant changes of metre, the play on timbre, everything that to us today seems obviously pre-Beethovenian, culminates in the intervallic leaps simulating the earthquake in the last movement, with its conclusion marked *fff*. If the listener remains sufficiently concentrated, he or she can easily imagine, in this stirring passage, the entry of the trumpets and drums of the orchestral version.

The quasi-symphonic force of this work for just four instruments opened up completely new perspectives for the composers of the first half of the nineteenth century. We know what the outcome was . . .

TALICH QUARTET

1964 - 2014

Jan Talich, *violin I*

Roman Patočka, *violin II*

Vladimír Bukač, *viola*

Petr Prause, *cello*

Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)

Enrico Ceruti (1845)

Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)

Giovanni Grancino (1710)

Violin I

Jan Talich Sr (1964 - 1975)

Petr Messiereur (1975 - 1997)

Jan Talich Jr. (since 1997)

Violin II

Jan Kvapil (1964 - 1993)

Vladimír Bukač (1994 - 2000)

Petr Maceček (2000 - 2011)

Roman Patočka (since 2012)

Viola

Karel Dolezal (1964 - 1975)

Jan Talich Sr. (1975 - 2000)

Vladimír Bukač (since 2000)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)

Petr Prause (since 1997)

For fifty years now, the Talich Quartet has taken its place in a prestigious lineage of Czech musicians.

The very name '**Talich**' evokes the banks of the Vltava, so dear to Smetana and to the people of Prague. Jan Talich Senior, the creator of the Quartet, was the nephew of Václav Talich, music director of the Czech Philharmonic Orchestra from 1919 to 1939. It was he who made it one of the world's finest orchestras before Karel Ančerl came to harvest the fruits he had so patiently cultivated.

In 1997, the last musician in the family, Jan Talich Jr, took over the reins of the quartet from his father, surrounding himself with three talented musicians. The future is now theirs to mould, a future they cannot envisage without taking account of their tradition.

In their first fifty years, the Talich revealed a style, an approach, a philosophy of music that the current line-up perpetuates and continues to nurture. The new members have succeeded in preserving that lightness of tone combined with density of argument, that spontaneity of expression combined with musical experience, those unexpected accents combined with those rooted in an illustrious tradition, that innate feeling for allusions to folk music blended with a culture passed on from generation to generation, which characterised their elders.

www.talichquartet.com





Es ist wohl nicht verkehrt, zu behaupten, dass Haydn der Begründer eines Musikgenres war: des Streichquartetts, selbst wenn bereits Stücke für zwei Geigen, Bratsche und Cello existierten. Man denke dabei vor allem an die Quartette von François-Joseph Gossec (1734-1829) sowie von Luigi Boccherini (1743-1805). Haydns Streichquartett-Zyklen brachen mit jener Konstante der Einfachheit: dem obersten Bestreben, zu unterhalten.

Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt sich ein neues Modell der kollektiven Praxis, dessen Zielgruppe vor allem gute Amateure sind, selbst wenn der Part der ersten Geige, die *prima voce*, durchaus ein hohes Technikniveau erfordert. Die *Kassationen* oder *Divertimenti a quattro*, die in die Privatsalons Einzug gehalten hatten, geben nach und nach den Geist der italienischen Serenade auf, und umso mehr beginnen die Komponisten, sich für sie zu interessieren.

Haydn eignet sich, wie er selbst sagt, diese Form beinahe zufällig an. Wie dem auch immer sei, es kommt ihm zumindest zu, im Jahrzehnt zwischen 1750 und 1760 die Grundlagen für eine neue Musiksprache gelegt zu haben, einer Sprache, die gegen Ende des Jahrhunderts dann zu einer der raffiniertesten und besonders anregenden musikalischen Ausdrucksweisen wird.

Das Streichquartett erstand sozusagen neu aus der ‚Abgedroschenheit‘ einer Form, und es setzt hernach die Synthese von Volksmusik und kunstvoller Klangersuche um. Es wird zum Vorreiter der frühromantischen Generationen, zum Klangideal der Aufklärung.

In den 1780er Jahren galt Haydn – mehr noch als Mozart – als der größte und berühmteste Komponist Europas. Von den deutschen, englischen wie auch französischen Höfen erhielt er zahlreiche Aufträge für Werke verschiedenster Gattungen. Die Aufträge reichten von Kammermusik und Oratorien bis hin zu Sinfonien.

1786 wurde ihm einer der erstaunlichsten Aufträge seiner gesamte Karriere erteilt: Eine Komposition für Instrumentalbesetzung zu den *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuze*. Er konnte noch nicht ahnen, dass diese Komposition erst zu einem Streichquartett, dann zu einem Soloklavierstück und schließlich zu einem Oratorium in zwei Teilen werden würde, für Sopran-, Tenor-, Alt- und Bassolisten sowie vierstimmigen Chor und Orchester. Diese Wandlung war für die damalige Zeit etwas Einzigartiges, und sie lässt sich nicht allein durch das Renommee der Originalversion erklären.

Zitieren wir einmal Haydn, der 1801 auf doch recht theatralische Art von der Entstehung der Partitur wie folgt berichtet: „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 verstärkten Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beytragen mussten. Die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche waren nehmlich mit schwarzem Tuche überzogen, und nur Eine, in der Mitte hängende grosse Lampe erleuchtete das heilige Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden alle Thüren geschlossen; 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 geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verlies zum zweyten, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein. Dieser Darstellung musste meine Composition angemessen seyn.“

Im Winter 1786-1787, als Haydn gerade im Dienste des Fürsten Esterházy stand, nahm er die Herausforderung an. Er arbeitete an der Komposition der sieben Adagios für Orchester, denen eine Einleitung vorangestellt war, so dass sie die Kommentare des Prälaten verlängerten, während dieser von der Kanzel stieg, um sich vor dem Kreuz zu verneigen. Das Schlusstück sollte dann das Erdbeben beim Tode Christi heraufbeschwören. Der Ablauf des Werks, den man ihm übermittelt hatte, war ganz besonders präzise, wie eine Art Protokoll bzw. detaillierte Anweisung.

Mehreren Gesprächspartnern gegenüber schilderte Haydn seine Schwierigkeiten damit: „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; und ich fand bald, daß ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte...“. Dennoch reichte er die Auftragsarbeit pünktlich ein, so dass sie in Cadix zur Aufführung kommen konnte, aber auch zur Fastenzeit 1787 in der Wiener Schloßkirche.

Von der ersten Auflage an, die bei Artaria in Wien erschienen war, war die Orchesterversion ein riesiger Erfolg. Die Schaffenskraft des Komponisten war zu dieser Zeit höchst beachtlich. Parallel zum Erscheinen jener Partitur erschien auch die Partitur der *Sechs Pariser Sinfonien*, die der Graf d'Ogny, der für die Loge Olympique Konzerte ausrichten ließ, in Gold beglichen hatte.

Gleich im Anschluss an die Herausgabe der *Sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuze* schrieb Haydn, im selben Jahr noch, das Orchesterwerk für Streichquartett um. Und zusätzlich gab er auch noch seine Einwilligung für eine Adaptation für Soloklavier. 1791 dann ließ er beide Versionen – die für Orchester und die für Streicher – in London aufführen. Es war ein voller Erfolg.

Im darauffolgenden Jahr, 1795, hörte er in Passau bei einem Konzert einen Text, der seinem Orchesterwerk zugefügt worden war. Er zeigte sich interessiert, war jedoch mit dem Ergebnis nicht wirklich zufrieden und zog es daher vor, auf der Grundlage eines Textes des Barons Gottfried van Swieten (1733-1803) neue Vokalstimmen zu schreiben. Es war genau derselbe Gottfried van Swieten, der später dann die Libretti zur *Schöpfung* und zu den *Jahreszeiten* verfasste.

Die Originalbesetzung – die, wie es die Ironie der Geschichte wollte, erst 1959 veröffentlicht wurde – wurde mit Fortschreiten der Komposition, die am Ende das Oratorium ergab, weitgehend umgearbeitet. In den sich daran anschließenden Jahren war der Erfolg des Oratoriums jedoch weitaus geringer als der der Instrumentalversionen.

In seiner Umarbeitung für Streichquartett versuchte Haydn keineswegs, die ursprüngliche Emphase neu zu erschaffen, selbst wenn die feierliche Strahlkraft des Stückes von Anfang an, ab dem *Maesto ed Adagio*, zu spüren ist. Er wollte, dass gute Amateure ohne allzu große Schwierigkeiten die sieben Sätze der Partitur, die er als „Sonaten“ bezeichnete, spielen konnten.

Schaut man genauer hin, so erkennt man, dass in dem Werk klassische Ausdruck und barocke Struktur zusammengebracht werden. Der Barockstil nämlich trägt den biblischen Text in seiner unveränderlichen Tradition, während die von den Instrumenten erzeugten Klangfarben weit über die Klassik hinausgehen und ihn bis zu seinem krönenden Abschluss führen.

Haydn bekundet hier eindeutig seinen Willen, neue Ausdrucksformen des Erzählens, neue dramatische wie auch lyrische Ausdrucksweisen zu erproben. Er ist sich der Form des musikalischen Anachronismus bewusst, denn zuvor wäre es ja unvorstellbar gewesen, dass *Die sieben letzten Worten unseres Erlösers am Kreuze* für Streichquartett umgeschrieben werden, denn dem Streichquartett fiel ja per Definition die Rolle der Unterhaltung zu.

Die Predigt des Bischofs ist also nicht länger der Hauptgegenstand der Vorstellung, denn er wird von den vier Instrumenten ersetzt. Die Gedanken Christi von Hoffnung, Leid, Durst und Verlassenheit, aber auch von Revolte, werden nicht mehr durch Worte ausgedrückt: Sie werden offenbar, noch bevor sie ausgesprochen sind.

In einem Text vom April 1787 erläutert Haydn seinem Verleger William Forster genau diese Verschiebung des vokalen Ausdrucks hin zum instrumentalen Ausdruck: „Jedweder Sonate, oder jedweder Text ist bloss durch die Instrumental Music dergestalt ausgedrückt, das es den unerfahrensten den tiefsten Eindruck in seiner Seel erwecket; das ganze werk dauert etwas über eine stunde, es wird aber nach jeder Sonate etwas abgesetzt, damit man voraus den darauffolgenden Text überlegen könne...“

Für Haydn war die Herausforderung der Dauer der einzelnen Sätze auch deshalb besonders groß, weil er das Gefühl der Wiederholung der sieben Teile, die alle im gleichen langsamen Tempo gehalten waren, aufheben musste. Erinnern wir uns daran, dass er nicht das Recht hatte, den ursprünglichen Ablauf zu verändern. Er dosierte daher zum Beispiel sehr geschickt die Effekte, die er über Tonartwechsel – Dur und Moll – erzielte, und schaffte es, die Monotonie der Partitur zu durchbrechen und den Hörer auf das *Terremonto* am Schluss vorzubereiten. Die ständigen Taktwechsel, das Spiel mit den Klangfarben, alles, was uns heute klar als Beethoven-Vorläufer anmutet, gipfelte in den Intervallsprüngen und ahmte auf diese Weise in der *fff*-Schlussnuance das Erdbeben nach. Bleibt der Hörer ausreichend konzentriert, so wird er sich in diesem bewegenden Passus mühelos den Einsatz der Pauken und Trompeten aus der Orchesterversion vorstellen können.

Die quasi-sinfonische Kraft dieses Werkes für nur vier Instrumente eröffnete den Komponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ungeahnte Möglichkeiten. Die Fortentwicklungen sind bekannt ...

DAS TALICH QUARTETT

1964 - 2014

Jan Talich , 1. Geige	Antonio Stradivari (1729) / Giuseppe Gagliano (1780)
Roman Patočka , 2. Geige	Enrico Ceruti (1845)
Vladimír Bukač , Bratsche	Santi Lavazza (1725) / Lorenzo Guadagnini (1775)
Petr Prause , Cello	Giovanni Grancino (1710)

1. Geige

Jan Talich Sr. (1964 - 1975)
Petr Messiereur (1975 - 1997)
Jan Talich Jr. (seit 1997)

Bratsche

Karel Dolezal (1964 - 1975)
Jan Talich Sr. (1975 - 2000)
Vladimír Bukač (seit 2000)

2. Geige

Jan Kvapil (1964 - 1993)
Vladimír Bukač (1994 - 2000)
Petr Maceček (2000 - 2011)
Roman Patočka (seit 2012)

Cello

Evžen Rattay (1964 - 1997)
Petr Prause (seit 1997)

Seit nunmehr fünfzig Jahren lebt das Talich Quartett durch eine namhafte Folge tschechischer Musiker.

„**Talich**“. Dieser Name steht für die Moldauufer, die Smetana und alle Prager so schätzten und schätzen. Jan Talich Senior, der Gründer des Quartetts, war der Neffe Václav Talichs, der von 1919 bis 1939 Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters seiner Stadt war. Er führte das Ensemble auf höchstes Niveau, bevor dann Karel Ančerl die von ihm geduldig angebauten Früchte erntete.

Seit 1997 leitet Jan Talich Junior, der letzte Musiker der Familie, das Quartett. Er hat um sich eine Reihe hochtalentierter Musiker geschart. Nun liegt in ihren Händen die Zukunft des Quartetts, eine Zukunft, die stets auch der Tradition verbunden bleibt.

In vierzig Jahren Hingabe an die Musik haben die Talichs einen Stil, einen Klang, eine Herangehensweise sowie eine Musikphilosophie hervorgebracht, die die neuen Mitglieder nun fortführen und weitergedeihen lassen. Es gelingt ihnen die Leichtigkeit im Ton ebenso wie die Dichte des Vortrags – jene Ausdrucksspontaneität – und die Dichte der musikalischen Vorgeschichte des Quartetts zu bewahren: Die nicht vorhersagbare Akzentsetzung genauso wie alle jene Akzente, die in der Tradition verankert sind. Die Musiker bewahren selbstverständlich auch den dem Quartett stets innewohnenden Sinn für die Anklänge ans Volkstümliche, das so charakteristisch für ihre Vorgänger war. Diese Anklänge werden von Generation zu Generation weitergegeben.

www.talichquartet.com

ヨーゼフ
ハイドン

(1732 - 1809)

1787

十字架上のキリストの最後の7つの言葉

弦楽四重奏曲 作品51 Hob.III: 50-56

- | | | | |
|---|-------|------------------------|------|
| 1 | 序章 | マエストーソ・エド・アダージョ | 5'18 |
| 2 | 第1ソナタ | ラルゴ | 6'10 |
| 3 | 第2ソナタ | グラヴェ・エ・カンタービレ | 8'03 |
| 4 | 第3ソナタ | グラヴェ | 8'36 |
| 5 | 第4ソナタ | ラルゴ | 6'59 |
| 6 | 第5ソナタ | アダージョ | 8'02 |
| 7 | 第6ソナタ | レント | 7'22 |
| 8 | 第7ソナタ | ラルゴ | 7'06 |
| 9 | 地震 | プレスト・エ・コン・トゥッタ・ラ・フォルツァ | 1'51 |

TT' 59'33

ペートル・メシエルール
ヴラディミール・フカチュ
ヤン・ターリヒ シニア
エヴジェン・ラッタイ

第一ヴァイオリン
第二ヴァイオリン
ヴィオラ
チェロ

2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのために書かれた楽曲はそれまでも存在したものの、ハイドンが弦楽四重奏曲というジャンルの生みの親だと主張するのは正当なことだと思われる。彼以前では、特にフランソワ=ジョゼフ・ゴセック(1734-1829)、ルイジ・ボッケリーニ(1743-1805)の名前を挙げるができる。ハイドンによる一連の弦楽四重奏曲は、それまでの、楽しませることを第一目的とした常に流暢な作風からは一線を画している。

18世紀の後半から、アマチュアの愛好家を対象とした新しいタイプの集団的な音楽実践形態が現れた。プリマ・ヴォーチェと呼ばれた第一ヴァイオリンのパートには高度なテクニックを要したものの、カッサシオンやディベルティメント・ア・クワトロが個人のサロンで演奏されるようになると、イタリア風セレナーデの精神は徐々に失われていき、作曲家たちは新しいジャンルに強い興味を示すようになった。

ハイドンはこの形式にほとんど偶然にとりかかったと、彼自身が主張している。ともあれ、1750-60年代に、彼が新しい音楽語法の基礎を築いたのである。その語法は18世紀の終わり以降、最も洗練され最も刺激的な音楽表現となっていた。ある意味では形式の平凡さから生まれたと言える弦楽四重奏曲は、大衆音楽と精緻な音の探求との間の総合を実現した。それは前ロマン主義世代の音楽家たちの光明として、啓蒙時代の音楽的理想となったのである。

1780年代、ハイドンは — モーツァルトよりもさらに — ヨーロッパで最も偉大で最も有名な作曲家と考えられていた。ドイツ、イギリス、フランスのさまざまな宮廷は、室内楽から交響曲、オラトリオまで、多様なジャンルの作曲を、ハイドンに多く注文した。

ハイドンがその音楽人生の中で最も驚くべき注文を受けたのは、1786年のことだった。『十字架上のキリストの最後の言葉』による、器楽曲の作曲である。彼には、この曲がまず弦楽四重奏曲となり、次にピアノ曲、最後にソプラノ、テノール、アルト、バスのソリスト歌手と4声合唱およびオーケストラのためのオラトリオになるとは予想さえできなかった。当時としては特異とも言える変貌であり、それは、オリジナル版が広く知られているということだけでは説明が不可能である。

1801年に、ハイドンは、この作品が生まれた経緯を自らドラマ的に語っている。

「15年ほど前、カディスの司教座聖堂の祭式員から『十字架上の我が救世主の7つの言葉』に器楽音楽を作曲して欲しいという注文を受けた。カディスの大聖堂では毎年、四旬節にオラトリオを演奏することが習わしになっていた。その演奏効果は、次に述べるような状況によってずいぶんと高められていた。教会の壁、窓、柱は黒い布で張りつめられ、中央につり下げられた大きなランプだけが、この威厳ある闇を照らしている。南の扉は閉じられ、式典が始まる。式にみあった前奏曲のあとで、司教が説教壇に上がり、7つの言葉のうち最初の言葉を読み上げ、次いでこれを解説する。それが終わると、説教壇から降り、祭壇の前にひれ伏す。その合間には音楽が演奏されるのである。司教は同様に2つ目の言葉を読み上げ、次に3つ目、さらに4つ目の、という具合に最後の言葉までを読み上げ、オーケストラがそれぞれの説教の後に音楽を演奏するという具合だ。私は、これらの条件を作品に反映させなければならなかった。」

1786年から87年にかけての冬、当時エステルハーギー公に仕えていたハイドンは、これに挑戦する。聖職者が説教壇から降り、十字架を礼拝する間、注釈の延長となるような、オーケストラ用の序章つきの7つのアダージョを作曲したのである。フィナーレは、地震とキリストの死を表現するものでなければならなかった。ハイドンを提示された作品プランは、典礼の式次第、さらには台本ともいえるほど、明確に記されていた。

ハイドンは様々な人物にあてて、その困難さを説明している。「それぞれが10分にもなるアダージョを、聴衆を退屈させないように次々と演奏されるべく7曲も作曲するのは、たやすいことではなかった。それで、指定された時間制限を守るのはほとんど不可能だと気付くに至ったのである。」それでもハイドンは初演に間に合うように期限内に作曲を終えた。初演は1787年の四旬節に、カディスとウィーンの〔ヘツェンドルフ〕城教会の両方で行われた。

ウィーンのアルタリア社から初版が出版されるや、オーケストラ版は大成功をおさめた。確かに当時、ハイドンは見事な作品を生み出していた。この曲の楽譜が出版されたのは、6曲のパリ交響曲の出版と同時期だった。パリ交響曲は「ロージュ・オランピック」ホールで演奏会を開催していたオニー伯爵が高額の代金を支払って注文したものだ。

『十字架上のキリストの最後の7つの言葉』の出版に引き続き、ハイドンはすぐさま同年1787年に弦楽四重奏曲用にこれを編曲した。そして、ピアノ独奏用への編曲に同意したのである。1794年にロンドンでオーケストラと弦楽四重奏曲のふたつの版を演奏会にかけた。大成功であった。

翌1795年、ハイドンはパッサウでのあるコンサートの席上、オーケストラ版にテキストが加えられたものを聞いた。興味を示したもののその結果に満足しなかったハイドンは、ゴットフリート・ファン・スヴィーテン男爵(1773-1803)のテキストに基づいて、新しい声楽パートを作曲した。スヴィーテン男爵は後にオラトリオ『天地創造』と『四季』のテキストを執筆する人物である。オリジナルのオーケストラ版には一歴史の皮肉というべきか、1959年になってやっと出版されたのであるが一最終的にオラトリオとなる版の作曲が進むにつれて、大幅に変更が加えられた。オラトリオ版は数年間、それ以前のの各種の器楽版ほどの人気を博さなかった。

弦楽四重奏曲用の編曲では、序章の「マエストロ・エド・アダージョ」からすぐに荘厳な雰囲気を感じ取ることができるものの、ハイドンはその仰々しさを再現しようとは全く考えなかった。彼自身が「ソナタ」と名付けた7つの楽章を、愛好家がそれほどの困難もなく演奏できるようにしたのだ。

詳しく見てみると、作品はバロック的な構成に古典的な表現を結びつけている。聖書のテキストが確固とした伝統にのっとりバロック様式に支えられているとすれば、楽器が奏でる音色は、当時高潮に達していた古典派音楽を超えるものとなっているのである。ハイドンは、ナレーション的、ドラマ的、音楽的な新しい表現を引き起こさんとする意思を明確に表現しているのだ。そしてその形式が音楽的倒錯を含んでいることを十分承知していた。過去においては、『十字架上のキリストの最後の7つの言葉』なる作品が、基本的に余楽のために存在した弦楽四重奏曲という形に置き換えられるなどとは考えられないことだったからである。

司教の説教は、もはや作品の第一目的ではなくなった。なぜなら、4つの弦楽器が説教に取って代わっているからだ。希望、苦悩、渴望、放棄の言葉であり、さらには憤怒の言葉でもあるキリストの言葉は、言葉によっては表現されず、発せられる前にすでに明かされているのだ。

イギリスの出版業者ウィリアム・フォスターに宛てた1787年4月の手紙の中で、ハイドンは声によって表現されていたものを器楽による表現に変えたことを次のように説明している。「それぞれのソナタ、つまりそれぞれの楽章は、何も知らない人々の心にも深い感覚を呼び起こすようなやり方で、器楽音楽のみで作曲されています。作品全体は一時間ちょっとかかります。それぞれのソナタの後には、人々が次に続くテキストについてあらかじめ考えられるように、短い合間があります。」

ハイドンにとって、各楽章の長さに対する挑戦は大きな挑戦であり、一律にゆっくりとしたテンポで7つの楽章が繰り返されると意識を消し捨てる必要があった。彼には、最初に提示された作品プランを変更することは許可されていなかったのだ。そこで、たとえば長調、短調を交互にもってくるなどによって、巧みに効果を生み出し、モノトーンさを破ることに成功している。このようにして、聴衆の耳が最後の「地震」に向かうように慣れさせたのだ。常に変化する拍子や、音色の扱いなど、こんにちでは明確に前ベートーヴェン派とでもいえる要素が、地震を表現する *fff* による音程の跳躍を通して集約される。聴衆が十分注意深く音楽を聞いていたならば、オーケストラ版でトランペットやティンパニが導入されるこの天変地異のパッセージを容易に想像できたことだろう。

たった4つの楽器のためのこの作品にみられるほとんど交響乐的ともいえる力は、19世紀前半の作曲家たちに、未曾有の展望を開いた。そしてそれによって何が起こったかを、我々は知っている。

ターリヒ弦楽四重奏団

1964 - 2014

ヤン・ターリヒ	第一ヴァイオリン	アントニオ・ストラディヴァリ (1729) ジュゼッペ・ガリアーノ (1780)
ロマン・パトチュカ	第二ヴァイオリン	エンリコ・チェルーティ (1845)
ウラディミール・ブカチュ	ヴィオラ	サンティ・ラヴァッツァ/ロレンツォ・ ガダニーニ (1725/1775)
ペートル・ブラウセ	チェロ	ジョヴァンニ・グランチーノ (1710)

第一ヴァイオリン

ヤン・ターリヒ シニア (1964 - 1975)
ペートル・メシエール (1975 - 1997)
ヤン・ターリヒ ジュニア (1997 -)

ヴィオラ

カレル・ドレザル (1964 - 1975)
ヤン・ターリヒ シニア (1975 - 2000)
ウラディミール・ブカチュ (2000 -)

第二ヴァイオリン

ヤン・クヴァピル (1964 - 1993)
ウラディミール・ブカチュ (1994 - 2000)
ペートル・マツェチェック (2000 - 2011)
ロマン・パトチュカ (2012 -)

チェロ

エグゼン・ラッタイ (1964 - 1997)
ペートル・ブラウセ (1997 -)

ターリヒ弦楽四重奏団は50年に亘ってチェコの著名な音楽家の系譜の中で発展してきた。

「ターリヒ」という名を聞くと、スメタナやブラハの人々の心のふるさとであるモルダウ川の川辺が思い起こされる。弦楽四重奏団の創設者、ヤン・ターリヒは、ブラハに本拠を置くチェコ・フィルハーモニー管弦楽団の首席指揮者を1919年から39年にかけて務めたヴァーツラフ・ターリヒの甥だった。ヴァーツラフがこのオーケストラを最高峰にのしあげるのだが、彼がじっくりと育てた果実は、その後、カレル・アンチェルが見事に収穫するのである。

1997年、ターリヒ家で最も若いヤン・ターリヒ ジュニアが、有能な音楽家を集めた弦楽四重奏団を父から受け継いで以来、四重奏団の未来は彼らの双肩にかかることになる。そしてその未来は、伝統を無視しては開けないものなのだ。

新メンバーは、かつてのメンバーが50年という時間をかけて世に知らしめてきた独自の様式、アプローチ、音楽哲学を引き継ぎ、より豊かな実を实らせ続けている。彼らは、軽快なトーンと同時に演奏の濃さを、自然な表現と同時に音楽体験に満ちた深い表現を、思いもかけないアクセントや伝統に根ざした抑揚を、そして、先輩たちの演奏の特徴であり、何世代にも渡って伝えられてきた文化に育まれた、生まれつきとも言える大衆音楽へのセンスを、大切に守り続けているのである。

www.talichquartet.com



© La Prima Volta & © La Dolce Volta 2014

Enregistrement Calliope : mars 1995, Suisse (Sion, Studio de la Fondation Tibor Varga)

Prise de son, montage, direction artistique : Nicolas Batholomé

Version remastérisée en février 2014 par François Eckert (Sonomaître)

Photos : © Bernard Martinez, Guy Vivien, collection privée Talich

Livret : Stéphane Friederich

Traduction et relecture : Charles Johnston (GB), Schirin Nowrousian (D),
Victoria Tomoko Okada (JP)

© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions

Réalisation graphique : www.stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV258