

A weathered wooden cross stands in the center-left of the frame. The cross is made of two rough, splintered wooden beams. The background is a dark, textured surface, possibly sand or gravel, with some small rocks visible at the bottom. The lighting is dramatic, with strong shadows.

JOSEPH HAYDN
THE SEVEN LAST WORDS OF CHRIST
NICOLAS STAVY piano

HAYDN, [Franz] Joseph (1732–1809)

The Seven Last Words of Christ on the Cross, Hob. XX/1C 46'54

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | L'Introduzione. <i>Maestoso ed Adagio</i> | 5'12 |
| 2 | Sonata I. <i>Largo</i> : Pater dimitte illis quia nesciunt quid faciunt
Father, forgive them; for they know not what they do (Luke 23:34) | 6'03 |
| 3 | Sonata II. <i>Grave e cantabile</i> : Hodie mecum eris in Paradiso
Today shalt thou be with me in paradise (Luke 23:43) | 5'49 |
| 4 | Sonata III. <i>Grave</i> : Mulier ecce filius tuus
Woman, behold thy son! (John 19:26) | 6'18 |
| 5 | Sonata IV. <i>Largo</i> : Deus meus, Deus meus, utquid dereliquisti me?
My God, my God, why hast thou forsaken me? (Matthew 27:46; Mark 15:34) | 4'57 |
| 6 | Sonata V. <i>Adagio</i> : Sitio
I thirst (John 19:28) | 5'25 |
| 7 | Sonata VI. <i>Lento</i> : Consummatum est
It is finished (John 19:30) | 5'57 |
| 8 | Sonata VII. <i>Largo</i> : In manus tuas, Domine, commendo spiritum meum
Father, into thy hands I commend my spirit (Luke 23:46) | 5'03 |
| 9 | Il Terremoto (The earthquake). <i>Presto</i> (Matthew 27:51) | 1'41 |

Andante con variazioni in F minor, Hob. XVII/6

15'20

10	<i>Andante</i> (Theme)	4'27
11	[Variation I]	3'28
12	[Variation II]	3'33
13	[Coda]	3'51

TT: 62'55

Nicolas Stavy *piano*

Instrumentarium

Grand piano: Steinway D-274

The Seven Last Words of Christ on the Cross

During the last years he spent at Esterháza, Haydn wrote hardly anything for Prince Nikolaus. This was good timing, as it allowed him to satisfy the numerous commissions flowing in from abroad; he had acquired great fame all over Europe. From 1764 onwards, some of his works had been published – often without his knowledge – in Paris, which at the time was the European capital of music publishing, and in many other places too.

One of these commissions came from Spain in 1785: Don José Saénz de Santa-maría, priest at Santa Cueva in Cádiz, asked Haydn, through the intermediaries of the Marquesses de Méritos and de Ureña, themselves musicians, to write an orchestral score on the theme of *The Seven Last Words of Christ*.

This was not the first time that Spain had called on Haydn¹: two years earlier, in 1783, he had signed a six-clause contract with a certain Carlos Alejandro de Lelis, acting on behalf of María Josefa de la Soledad, Countess of Benavente, Duchess of Osuna and First Lady-in-Waiting at the Court of Madrid. He thereby committed himself for six years to supplying her with musical scores in various genres of which, as far as we know, there seems to be no trace today.

María Josefa, a well-educated lady and patroness of numerous intellectuals and artists of her era (she is regarded, along with the Duchess of Alba, as one of Spain's first 'liberated' women), was possibly – or even probably – behind the present commission. The Méritos, Ureña and Osuna families were bound by strong family ties and significant common interests (quite apart from their shared passion for music), and Cádiz at this time was more or less the second capital of Spain. It was there that the country's new constitution, largely inspired by the ideas of the Age of

¹ Haydn's reputation in Spain was almost equal to the one he had gained in England and France, as shown by these lines by the poet-composer Tomás de Iriarte (1750–91): 'Sólo a tu numen, Hayden prodigioso, / las Musas concedieron esta gracia...'

Enlightenment, was formulated and proclaimed, and the great and the good of the Peninsula all spent time there. It is in any case an intriguing coincidence that, like Francisco Goya, who painted a well-known portrait of María Josefa in Madrid (in the year Haydn received the commission, 1785) and went to Cádiz a few years later to paint three small panels for Santa Cueva, Haydn too was in contact with her in Madrid before composing music for the same church in Cádiz.

Begun in 1785, *The Seven Last Words* were performed in Vienna on 26th March 1787 and in Cádiz, probably on Good Friday of the same year (some sources suggest that the Cádiz première took place on Good Friday of the previous year, 1786). At any rate, Haydn was very impressed by the conditions under which the work was to be performed, explaining these in some detail in the preface he later wrote for the oratorio version of the work in 1795–96:

‘It was the custom back then to perform an oratorio every year during Lent in the main church of Cádiz; the deployment of the following measures contributed substantially to heightening the effect: the walls, windows and pillars of the church were covered in black cloth. Only one large lamp hanging in the middle lit the holy darkness. At noon, all the doors were closed and the music began. After a suitable preamble, the bishop ascended the pulpit, spoke one of the Seven Words and proceeded to meditate on it. As soon as this was over, he descended from the pulpit and fell to his knees before the altar. Music was played during this pause. The bishop ascended and descended the pulpit a second time, third time etc., and each time the orchestra entered after his meditation.

‘My composition had to conform to this sequence. The task of writing seven *Adagios*, each around ten minutes long, to follow one another without wearying the listener was not an easy one, and I soon realised that it was impossible for me to adhere to the prescribed length.’

Despite his concerns about the playing time, Haydn barely deviated from the

plan, and although most of the seven sonatas that make up the cycle last less than ten minutes, the addition of an introduction (*Introduzione*) and a finale (*Il Terremoto*) allow the work to conform to the total planned duration.

The success of the performance in Cádiz was soon mirrored all over Europe and, besides numerous manuscript copies (some of them unauthorized), published editions appeared simultaneously in Vienna, Paris, London and Naples. Haydn therefore rapidly produced a transcription for string quartet that most quartets today include in their repertoire. Then, almost simultaneously, and published by Artaria in Vienna at the same time as the aforementioned versions, a third version – this time for keyboard – appeared, which Haydn warmly commended, even though he had not made the transcription himself.²

The *Seven Last Words* maintained its truly extraordinary popularity, and in 1795–96 yet another version came into being – as an oratorio – which is performed so frequently that we tend to forget that the original version – as Haydn proudly pointed out³ – was purely instrumental.

It is astonishing that this succession of seven *Adagios* (or eight, including the *Introduzione*) can constantly engage the listener's attention, without ever becoming boring or repetitive. Indeed, these slow movements display such a variety of resources and effects in terms of invention, rhythm and thematic content – not to mention dynamics – that attempts have been made to discover their secret, some proposing it to be the well-judged alternation between major and minor, others suggesting the varied expressive palette, and all highlighting the highly internalized

² 'I hereby send you the proofs of the *Seven Last Words* in all three versions. Among other things I should like to praise the keyboard reduction, which has been done very well and with particular assiduousness.' (letter from Haydn to Artaria, 23rd June 1787)

³ 'Each sonata, or rather each text, is expressed only by instrumental music but so as to stir the most profound emotion in the soul of even the least-informed listener' (letter from Haydn to his London publisher W. Forster, 8th April 1787)

atmosphere combined with a fervour that never loses its intensity.

All of this is true enough, but does not sufficiently take into account an essential characteristic that is unique to Haydn: his ability to create a grandiose work from a rudimentary theme, sometimes just a simple outline. In the case of the *Seven Last Words*, it was his fellow-composer Abbé Stadler who, sensing Haydn's confusion as to how to set about writing seven different *Adagios*, advised him to take the first words of each movement's text and write a melody for it that would serve as the basis for the movement. Haydn successfully followed this advice. Even though the Latin texts that precede the sonatas not only inspired the melodic line but also served to specify the mood, Stadler's advice is reflected in the opinion of the French writer Stendhal (1783–1842) when he wrote that Haydn 'starts with the most insignificant idea, but gradually this idea takes on an appearance, reinforces itself, grows, expands, and the dwarf becomes a giant before our astonished eyes.'

In conclusion, one might assume that anyone other than Haydn would have been content with musically illustrating the final texts uttered by Christ on the cross. But this ignores the fact that Haydn was also a man of the theatre (nicknamed in England 'the Shakespeare of music'), who had composed a large number of operas at Esterháza. One can imagine the audience's reaction at the first performances when, completely immersed in meditation after hearing the seventh sonata, *Largo* in E flat major, inspired by the last word of Christ, they were confronted with an earthquake (*Il Terremoto – Presto e con tutta la forza*), the brevity of which is equalled only by its violence. While illustrating with a force worthy of the great Romantics the disappearance of the sun and the appearance of the shadows described in the gospels, Haydn also gave the congregation the opportunity to release the tension that had built up over the previous hour. This is indeed great art.

Variations in F minor, Hob. XVII/6

When he was in Vienna in 1793, between two visits to London, Haydn composed a very long and highly unusual piano work, a sort of melancholy or even tragic pre-Romantic confession, the structure of which does not really correspond to what was expected of ‘variations’ at the time. Moreover, Haydn’s manuscript bears the title ‘Sonata’, but a copy from the same year, certified as authentic, is called ‘un piccolo divertimento’. It was only with the appearance of the first edition, published in 1799 and dedicated to Baroness von Braun (the original dedicatee had been Barbara Ployer) that the title ‘Variations’ started to be used.

The work follows the principle of the double variation: first, a theme in F minor is stated, followed by a second in F major. These two themes are then varied alternately and followed by a long coda whose tragic character anticipates Romanticism. This leads to a sudden outburst, a sort of anguished cadenza full of sound and fury, which gradually disintegrates, coming to an end on a high F, almost inaudible. This is a profoundly original score, very different from those usually associated with good old ‘Papa Haydn’.

© J. Barral

About the use of two actions

Pierre Malbos, owner of the Steinway on which I chose to record this disc, has two actions for his instrument, something quite exceptional. More important than the difference in touch between the two is the way the sound changes. When I was trying both actions, to select the one that seemed most appropriate for this music, I discovered that one was better suited to the Variations and the other to the *Seven Last Words*. I thus decided to use both. While preserving the character of the instrument, the action chosen for the *Seven Last Words* gives a full, dense, orchestral sound, whereas the other one is airier, lighter and more luminous.

Nicolas Stavy

Nicolas Stavy has appeared at prestigious international festivals and venues including the Festival de la Roque d'Anthéron, Festival piano aux Jacobins, Chopin Festival in Nohant and Bagatelle, Festival de l'Orangerie de Sceaux, Piano(s) Festival in Lille, Festival Berlioz, Musée d'Orsay, Salle Pleyel, Klavier-Festival Ruhr, Casals Hall in Tokyo, Athenaeum in Bucharest, Victoria Hall in Genève, Hong Kong Academy for Performing Arts and 92nd Street Y in New York. He also performs as a soloist with major orchestras such as the Orchestre de la Suisse Romande, Utah Symphony (Salt Lake City), Bucharest Philharmonic Orchestra, Orchestre national de Lille and Orchestre de la Garde Républicaine.

Always open to new experiences, Nicolas Stavy plays chamber music with performers such as Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes and the Ébène Quartet. In addition, he plays regularly alongside actors including Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey and Eric-Emmanuel Schmitt.

Nicolas Stavy studied at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris and then at the Geneva Conservatory under Dominique Merlet; his work with György Sebők and Alfred Brendel has also been of decisive importance. He has been a prizewinner at numerous international competitions, gaining a special prize from the Geneva Chopin Society at the Warsaw Chopin Competition in 2000, second prize at the Concours International de Genève in 2001, fourth prize at the Gina Bachauer Competition in the USA in 2002 and second prize from the Young Concert Artists, New York, in 2003. He has an acclaimed discography, including, on BIS, a well-received recording of piano sonatas by Boris Tishchenko and a Fauré recital including world première recordings of two previously unpublished works.

Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze

In seinen letzten Jahren in Esterházy komponierte Haydn kaum mehr für Fürst Nikolaus. Das dürfte ihm sehr gelegen gekommen sein, versetzte es ihn doch in die Lage, die zahlreichen Aufträge aus dem Ausland zu erfüllen, die der inzwischen in ganz Europa bekannte Komponist erhielt. Seit 1764 wurden einige seiner Werke – oft ohne sein Wissen! – in Paris, der damaligen europäischen Hauptstadt des musikalischen Verlagswesens, und an vielen anderen Orten auf den Markt gebracht.

Einer dieser Aufträge kam 1785 aus Spanien: Don José Sáenz de Santamaría, Priester an der Kapelle Santa Cueva in Cadix, gab durch die Vermittlung der Marquis von Meritos und Ureña, die selber Musiker waren, bei Haydn eine Orchestermusik über *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* in Auftrag.

Es war nicht das erste Mal, dass Haydn einen Auftrag aus Spanien erhielt¹: Zwei Jahre zuvor, 1783, hatte er mit einem gewissen Carlos Alejandro de Lelis für María Josefa de la Soledad, Gräfin von Benavente und Herzogin von Osuna, einen Sechspunkte-Vertrag unterzeichnet. Darin hatte er sich verpflichtet, die damalige erste Ehrendame am Hof von Madrid sechs Jahre lang mit Werken unterschiedlicher Genres zu beliefern (die freilich heute, so der Eindruck nicht täuscht, allesamt vergessen sind ...)

Auf María Josefa – eine gebildete Frau und Gönnerin vieler Intellektueller und Künstler ihrer Zeit (ähnlich wie die Herzogin von Alba gilt sie als die erste „emanzipierte“ Frau Spaniens) – geht dieser Auftrag übrigens vielleicht (oder wahrscheinlich?) zurück: erstens, weil starke Familienbande und wichtige gemeinsame Interessen (ganz zu schweigen von ihrer gemeinsamen Leidenschaft für die Musik) die Meritos, Ureñas und Osunas vereinten; zweitens, weil Cadix damals eine Art

¹ In Spanien hatte Haydn mittlerweile fast ebensolchen Ruhm erlangt wie in England und Frankreich. Die Verse des Dichters und Komponisten Tomás de Iriarte (1750–1791) machen dies deutlich: „Sólo a tu numen, Hayden prodigioso, / las Musas concedieron esta gracia ...“

zweite Hauptstadt Spaniens war (hier wurde die neue, stark von den Ideen der Aufklärung inspirierte Verfassung entworfen und verkündet) und weil alles, was auf der Halbinsel Rang und Namen hatte, damals dort lebte. Auf jeden Fall ist bemerkenswert, dass Haydn – genau wie Goya, der in Madrid ein berühmtes Portrait von Maria Josefa (übrigens 1785!) anfertigte, bevor er nach Cadiz ging, um einige Jahre später drei kleine Tafeln für die Santa Cueva zu malen – in Madrid mit derselben María Josefa in Kontakt stand, bevor er für dieselbe Santa Cueva de Cadiz die oben genannte Musik komponierte ...

Das 1785 oder 1786 begonnene Werk wurde am 26. März 1787 in Wien und wahrscheinlich am Karfreitag desselben Jahres in Cadiz aufgeführt (andere Quellen deuten darauf hin, dass die Premiere in Cadiz am Karfreitag des Vorjahres, also 1786, stattfand). Haydn war jedenfalls sehr beeindruckt von den Umständen, unter denen sein Werk aufgeführt wurde. Er selber berichtet davon ausführlich in dem Vorwort, das er später für die Oratorienfassung von 1795/96 schrieb:

„Man pflegte damals, alle Jahre während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix ein Oratorium aufzuführen, zu dessen verstärkter Wirkung folgende Anstalten nicht wenig beitragen 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 Vorspiel 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 usw. 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; und ich fand bald, dass ich mich an den vorgeschriebenen Zeitraum nicht binden konnte.“

Trotz dieser Befürchtungen im Hinblick auf den zeitlichen Rahmen wich Haydn kaum von dem vorgesehenen Schema ab, und obgleich die meisten der sieben Sonaten des Gesamtwerks weniger als jene zehn schicksalhaften Minuten dauern, sorgt die Hinzufügung einer Introduktion (*Introduzione*) und eines Finales (*Il Terremoto*) für die Einhaltung der vorgesehenen Gesamtdauer.

Die Nachricht vom Erfolg der Aufführung in Cadix verbreitete sich wie ein Lauffeuer, so dass in Wien, Paris, London und Neapel gleichzeitig etliche Ausgaben veröffentlicht wurden – ganz zu schweigen von zahlreichen handschriftlichen (und nicht immer autorisierten) Kopien. So nahm die Zahl der Aufführungen in ganz Europa zu, und stets war ihnen der gleiche Erfolg beschieden. Haydn legte daher alsbald eine Fassung für Streichquartett vor, die zum Repertoire der meisten Ensembles unserer Tage gehört. Fast zur selben Zeit – und von Artaria in Wien zeitgleich mit den beiden genannten Fassungen veröffentlicht – erschien eine dritte Fassung, nunmehr für Klavier, die Haydns warmherzige Billigung fand, obwohl sie nicht aus seiner Feder stammte.²

Der in der Tat außergewöhnliche Erfolg der *Sieben Worte* hielt unvermindert an und war auch der Grund für eine 1795/96 entstandene, letzte Fassung als Oratorium, die so oft gespielt wird, dass darüber mitunter in Vergessenheit gerät, dass die Originalfassung – wie Haydn stolz hervorhob – rein instrumental war.³

Es grenzt an ein Wunder, dass die Abfolge von sieben *Adagios* (bzw. acht, wenn

² „Übersende die Correctur der 7 worth in allen 3 gattungen. Unter anderen belobe ich den Clavierauszug, welcher sehr gut und mit besonderem Fleiß abgefaßt ist.“ (23. Juni 1787, an Artaria)

³ „Jedwede Sonate, oder Jedweder Text ist bloß durch die Instrumental Music dergestalten ausgedruckt, daß es den Unerfahrensten den tiefsten Eindruck in Seiner Seel Erwecket.“ (8. April 1787, an seinen Londoner Verleger W. Forster)

man die Introduktion mitzählt) die Aufmerksamkeit des Zuhörers fesselt, ohne dass je Langeweile aufkommt oder der Eindruck von Gleichförmigkeit entsteht. Diese langsamen Sätze bekunden eine solche Vielfalt an Ressourcen und Effekten im Hinblick auf musikalische Fantasie, Rhythmus und Thematik (von der Dynamik ganz zu schweigen!), dass man versucht hat, ihrem Geheimnis beizukommen. Man hat etwa das kunstvolle Wechselspiel von Moll und Dur angeführt oder die Vielfalt der expressiven Farbnuancierungen – all dies unerstreicht die stark verinnerlichte Stimmung sowie eine unablässige leidenschaftliche Intensität.

Derlei Beobachtungen sind sicher zutreffend, berücksichtigen aber nicht oder nur ansatzweise eines der wesentlichen Charakteristika Haydns: seine Fähigkeit nämlich, aus einem Themenrudiment – manchmal kaum mehr als einer bloßen Skizze – ein grandioses Werk zu errichten. Im Falle der *Sieben Worte* sei daran erinnert, dass Abbé Stadler, dem Haydns offenkundiges Unbehagen angesichts der Aufgabe, sieben verschiedene *Adagios* zu komponieren, nicht unbemerkt blieb, ihm dazu riet, die ersten Worte des Textes zu benutzen und für jedes einzelne eine Melodie zu schreiben, die dann als Grundlage für den jeweiligen Satz dienen könne. Haydn befolgte den Rat des Abbés – mit dem uns bekannten Erfolg ... Auch wenn die lateinischen Texte vor den Sonaten nicht nur die Melodieführung inspirierten, sondern auch die Grundstimmung festlegten, bestätigt diese Mitteilung das Urteil Stendhals: „Er (Haydn) beginnt mit der unbedeutendsten Idee, doch nach und nach erhält diese Idee eine Physiognomie, gewinnt an Kraft, wächst, weitet sich aus – und vor unseren staunenden Augen wird der Zwerg zum Riesen.“

Abschließend sei ein Hinweis darauf gestattet, dass jeder andere als Haydn sich damit zufriedengegeben hätte, Christi letzte Worte am Kreuz musikalisch zu untermalen. Das aber hieße zu vergessen, dass Haydn, der eine große Anzahl von Opern für Esterházy geschrieben hatte, auch ein Mann des Theaters war: Nannten die Engländer ihn nicht den „Shakespeare der Musik“? Man kann sich daher die Reaktion

des kontemplativ versunkenen Publikums bei den ersten Aufführungen vorstellen, als im Anschluss an die siebte, dem letzten Wort Christi zuge dachte Sonate (*Largo*, Es-Dur) mit voller Wucht das Erdbeben (*Il Terremoto*) *Presto e con tutta la forza* über sie hereinbrach, dessen Kürze nur von seiner Gewalt überboten wird. Mit einer Ausdruckskraft, die den großen Romantikern ebenbürtig ist, stellt Haydn das im Evangelium geschilderte Verschwinden der Sonne und den Einbruch der Dunkelheit dar und gewährt den Hörern zugleich die Möglichkeit, sich von der Anspannung zu befreien, die sich im Laufe dieser bedrückenden Zeremonie aufgestaut hat. Wahrlich große Kunst ...

Variationen f-moll Hob. XVII/6

1793, zwischen zwei London-Aufenthalten, komponierte Haydn in Wien ein sehr langes und eigentümliches Klavierwerk, eine Art präromantisches und melancholisches, ja tragisches Bekenntnis, dessen Aufbau nicht unbedingt dem entsprach, was man seinerzeit unter „Variationen“ verstand. Haydns Autograph trägt den Titel „Sonata“, während eine als authentisch geltende Kopie desselben Jahres mit „un piccolo divertimento“ überschrieben ist. Erst mit der ersten gedruckten Ausgabe, die 1799 auf den Markt kam und der Baronin von Braun gewidmet ist (obschon das Werk ursprünglich Barbara Ployer zuge dacht war) trug das Stück den Titel „Variationen“.

Das Werk folgt dem Prinzip der Doppelvariation: Zunächst erklingt ein Thema in f-moll, dann ein zweites in F-Dur. Die beiden Themen werden abwechselnd variiert, worauf eine lange Coda, deren tragischer Charakter künftige romantische Stürme ankündigt, das Werk beschließt. Sie endet mit dem jähen Ausbruch einer Art verzweifelter Kadenz voll Lärm und Wut, die allmählich abklingt und in einem hohen F an der Grenze zur Stille endet. Ein hochoriginelles Stück, das weit entfernt von denjenigen, die man üblicherweise mit dem „Papa Haydn“ verbindet.

© J. Barral

Ein Klavier mit zwei Mechaniken

Pierre Malbos, der Eigentümer des Steinway, den ich für diese Einspielung gewählt habe, besitzt für sein Instrument zwei unterschiedliche Mechaniken – ein höchst außergewöhnlicher Umstand. Abgesehen von dem anders gearteten Anschlag ändert sich dabei vor allem das klangliche Resultat. Als ich beide Mechaniken ausprobierte, um diejenige auszuwählen, die mir für diese Musik am geeignetsten erschien, wurde mir klar, dass die eine besser zu den Variationen und die andere besser zur Transkription der *Sieben letzten Worte* passte. Also kam mir der Gedanke, beide zu verwenden. Während der Grundcharakter des Instruments gewahrt bleibt, erzeugt die für die Transkription gewählte Mechanik einen vollen, dichten, orchestralen Klang, während die andere luftiger, leichter und luzider wirkt.

Nicolas Stavy

Nicolas Stavy ist auf renommierten Podien der Welt zu Gast wie dem Festival de la Roque d'Anthéron, dem Festival piano aux Jacobins, den Chopin-Festivals in Nohant und Bagatelle, dem Festival de l'Orangerie de Sceaux, dem Lille Piano(s) Festival, dem Festival Berlioz, dem Musée d'Orsay, der Salle Pleyel, dem Klavier-Festival Ruhr, der Casals Hall in Tokyo, dem Athenaeum in Bucarest, der Victoria Hall in Genf, der Hong Kong Academy for Performing Arts und der 92nd Street Y in New York. Als Solist konzertiert er mit bedeutenden Formationen wie dem Orchestre de la Suisse Romande, der Utah Symphony in Salt Lake City, dem Philharmonischen Orchester Bukarest, dem Orchestre National de Lille, dem Orchestre de la Garde Républicaine u.a.

Als Kammermusiker arbeitet der entdeckungsfreudige Musiker mit Persönlichkeiten wie Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes und dem Ébène Quartett zusammen. Außerdem spielt er regelmäßig an der Seite von

Schauspielern wie Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey und Eric-Emmanuel Schmitt.

Seine Ausbildung erhielt er zunächst am Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, dann am Conservatoire de Genève bei Dominique Merlet; darüber hinaus hat ihn die Arbeit mit György Sebók und Alfred Brendel entscheidend geprägt. Er ist Preisträger mehrerer internationale Wettbewerbe: Sonderpreis der Société Chopin de Genève beim Chopin-Wettbewerb in Warschau 2000, 2. Preis beim Concours International de Genève 2001, 4. Preis beim Gina-Bachauer-Wettbewerb in den USA 2002, 2. Preis der Young Concert Artists in New York 2003. Er hat eine gefeierte Diskographie vorgelegt; zu seinen Einspielungen bei BIS gehört eine mit großem Lob bedachte Aufnahme von Klaviersonaten Boris Tschtschenkos sowie ein Fauré-Album mit Weltersteinspielungen zweier bislang unveröffentlichter Werke.

Les sept dernières paroles du Christ sur la croix

Durant les dernières années qu'il passa à Esterházy, Haydn n'écrivit presque plus rien pour le prince Nicolas. Cela tombait fort à propos : il put ainsi satisfaire les nombreuses commandes qui affluaient de l'étranger. Le compositeur avait en effet acquis une grande notoriété dans toute l'Europe. Dès 1764, certaines de ses œuvres étaient publiées – à son insu bien souvent ! – à Paris, alors capitale européenne de l'édition musicale, et en bien d'autres lieux encore.

Un de ces commandes lui parvint d'Espagne l'an 1785 : Don José Saénz de Santamaría, prêtre à l'église Santa Cueva à Cadix, commandait à Haydn, par le truchement des marquis de Méritos et de Ureña, eux-mêmes musiciens, une musique orchestrale pour *Les Sept Dernières Paroles du Christ sur la Croix*.

Ce n'était pas la première fois que l'Espagne faisait appel à Haydn¹ : deux ans auparavant, en 1783, Haydn avait signé avec un certain Carlos Alejandro de Lelis, pour le compte de María Josefa de la Soledad, comtesse de Benavente et duchesse d'Osuna, un contrat en six points, par lequel il s'engageait à fournir pendant six ans à celle qui était alors la première Dame d'Honneur de la Cour de Madrid, des musiques de divers genres, dont, sauf erreur, on ne sait rien aujourd'hui.

Pour l'anecdote, María Josefa, femme érudite et mécène de nombreux intellectuels et artistes de son temps (on la considère, à l'égal de la duchesse d'Albe, comme la première femme « libérée » d'Espagne), fut peut-être (sans doute ?) à l'origine de cette commande : en premier lieu parce que des liens familiaux très forts et des intérêts communs importants (sans parler de leur passion partagée pour la musique) unissaient les Méritos, Ureña et Osuna ; en second lieu parce que Cadix était alors comme une seconde capitale d'Espagne (c'est dans cette ville que fut élaborée et

¹ La réputation de Haydn en Espagne n'était pas loin d'égaliser celle qu'il avait acquise en Angleterre et en France, comme en témoignent ces vers du poète et compositeur Tomás de Iriarte (1750–1791) : « Sólo a tu numen, Hayden prodigioso, / las Musas concedieron esta gracia... »

proclamée la nouvelle Constitution inspirée largement par les idées du Siècle des Lumières) et que toutes les forces vives de la Péninsule y séjournèrent à l'époque. Il est troublant en tous cas de noter que, tout comme Goya, qui peignit à Madrid un portrait célèbre de María Josefa (en 1785 qui plus est !) avant de se rendre à Cadix pour y peindre quelques années plus tard trois petits panneaux pour la Santa Cueva, Haydn ait été en relation à Madrid avec la même María Josefa avant de composer pour la même Santa Cueva de Cadix la musique citée plus haut...

Commencée en 1785 ou 1786, l'œuvre fut donnée à Vienne le 26 mars 1787 et à Cadix sans doute le Vendredi Saint de la même année (d'autres sources laissent penser que la première à Cadix eut lieu le Vendredi Saint de l'année précédente, soit 1786).

Haydn fut en tout cas très impressionné par les conditions dans lesquelles l'œuvre devait être exécutée. Il le relate lui-même avec force détails dans la préface qu'il rédigea plus tard pour la version oratorio de 1795/96 : « On avait alors l'habitude à l'église principale de Cadix d'exécuter tous les ans, durant le carême, un oratorio dont l'effet se trouvait singulièrement renforcé par les circonstances que voici. Les murs, fenêtres et piliers de l'église étaient tendus de noir, seule une grande lampe suspendue au centre rompait cette sainte obscurité. A midi on fermait toutes les portes, et alors commençait la musique. Après un prélude approprié, l'évêque montait en chaire, prononçait une des Sept Paroles et la commentait. Après quoi il descendait de la chaire et se prosternait devant l'autel. Cet intervalle de temps était rempli par la musique. L'évêque montait en chaire et en descendait une deuxième, une troisième fois, etc., et chaque fois l'orchestre intervenait à la fin de chaque lecture. Ma composition devait se conformer à ce déroulement. Faire se succéder ainsi sept adagios d'une durée approximative de 10' chacun sans lasser l'auditeur n'était pas tâche aisée et je réalisais bien vite qu'il m'était impossible de m'en tenir à la durée prescrite. »

De fait, malgré ses craintes au sujet du minutage, Haydn ne s'éloigna guère du schéma prévu et si la plupart des sept sonates qui composent l'ensemble ont une durée inférieure aux 10 minutes fatidiques, l'ajout d'une Introduction (*Introduzione*) et d'un Final (*Il Terremoto*) permettent à l'œuvre de respecter la durée totale prévue.

Le succès survenu au cours de l'exécution gaditane fit rapidement tache d'huile et de nombreuses éditions virent simultanément le jour à Vienne, Paris, Londres et Naples, sans parler de nombreuses copies manuscrites (certaines non autorisées...). Les auditions se multiplièrent ainsi dans l'Europe entière, toujours avec le même succès. Ce que voyant, le compositeur en rédigea très vite une transcription pour quatuor que la plupart des formations actuelles ont inscrite à leur repertoire. Puis, presque au même moment, et publiée par Artaria à Vienne en même temps que les deux versions mentionnées, parut une troisième version, pour clavier cette fois, qu'Haydn approuva chaleureusement, bien que n'en ayant pas lui-même assuré la transcription.²

Le succès réellement extraordinaire des *Sept paroles* ne se démentit pas, qui donna naissance en 1795/96 à l'ultime version oratorio, si fréquemment jouée depuis que beaucoup oublient que la version originale fut uniquement instrumentale, ce dont Haydn se félicitait par ailleurs.³

Que la succession de sept *adagios* (huit même en comptant l'Introduction) puisse maintenir constamment l'auditeur en éveil sans jamais provoquer de lassitude ou donner l'impression de redites tient réellement du miracle. Ces mouvements lents témoignent en effet d'une telle variété de ressources et d'effets au niveau de

² «Ci joint les épreuves corrigées des *Sept Paroles* dans les trois versions. Mes compliments entre autres pour la version piano, très bien et très soigneusement réalisée» (lettre à Artaria du 23 juin 1787)

³ «Chaque sonate, ou plutôt chaque texte, n'est exprimé que par une musique instrumentale, mais de façon à susciter l'émotion la plus profonde dans l'âme de l'auditeur même le moins averti...» (lettre de Haydn à son éditeur londonien William Forster)

l'invention, du rythme et de la thématique (et ne parlons pas de la dynamique !) qu'on a cherché à en percer le secret, qui avançant l'alternance judicieuse des modes mineur et majeur, qui mettant en avant la variété des couleurs expressives, tous soulignant un climat fortement intériorisé associé à une ferveur d'une intensité jamais démentie.

Tout ceci est fort juste mais ne tient pas compte, ou pas assez, de l'une des caractéristiques essentielles propres à Haydn, à savoir la faculté qu'il avait, partant d'une thématique rudimentaire limitée parfois à une simple ébauche, d'élaborer une œuvre grandiose. Dans le cas des *Sept Paroles*, on rappellera que ce fut l'abbé Stadler qui, voyant l'embarras manifesté par Haydn – lequel ne savait comment s'organiser pour écrire sept *adagios* différents –, lui conseilla de prendre les premiers mots du texte et d'écrire pour chacun une mélodie servant de base au mouvement. Haydn suivit l'avis de l'abbé avec le succès que l'on sait... Ajoutons que, même si les textes latins qui précèdent les sonates ne se sont pas contentés d'inspirer la ligne mélodique mais ont également servi à en préciser le climat, l'anecdote illustre parfaitement le jugement de Stendhal, qui écrivait : « Il (Haydn) commence par l'idée la plus insignifiante, mais peu à peu cette idée prend une physionomie, se renforce, croît, s'étend, et le nain devient géant à nos yeux étonnés. »

On peut parier, pour finir, que tout autre que Haydn se serait contenté d'illustrer musicalement les textes ultimes prononcés sur la croix par le Christ. Ce serait oublier qu'ayant écrit à Esterházy une grande quantité d'opéras, Haydn était aussi un homme de théâtre : les Anglais ne l'avaient-ils pas surnommé « le Shakespeare de la musique ? » On peut imaginer alors la réaction du public lors des premières auditions lorsque, tout à leur recueillement après l'audition de la septième sonate, *Largo* en mi bémol, inspirée par l'ultime parole du Christ, ils reçurent en pleine figure le tremblement de terre (*Il Terremoto*) *Presto e con tutta la forza*, dont la brièveté n'a d'égale que la violence. Haydn, tout en illustrant avec une force digne

des grands romantiques la disparition du soleil et l'apparition des ténèbres décrits par l'Évangile, offrait aussi à l'assistance l'occasion de se libérer de la tension accumulée tout au long de cette sévère cérémonie. Du grand art...

Variations en fa mineur, Hob. XVII/6

En 1793, entre deux séjours à Londres, Haydn composa à Vienne une très longue et très curieuse œuvre pour piano, sorte de confession préromantique mélancolique, voire tragique, dont la structure ne répond pas exactement à ce que l'on entendait alors par Variations. L'autographe de Haydn porte d'ailleurs comme titre Sonata, tandis qu'une copie de la même année certifiée comme authentique porte celui de *un piccolo divertimento*. C'est seulement avec la première édition, mise en vente en 1799, et dédiée à la baronne de Braun (alors que la véritable dédicataire était au départ Barbara Ployer) qu'apparaît le mot Variations.

L'œuvre suit le principe de la double variation : un thème en fa mineur se présente d'abord, suivi d'un second en fa majeur. Les deux thèmes font ensuite alternativement l'objet de variations et sont suivis d'une longue coda dont le caractère tragique annonce les futurs déferlements romantiques. Elle prend fin avec l'irruption brutale d'une sorte de cadence angoissée pleine de bruit et de fureur, qui se désagrège peu à peu pour s'achever sur un fa aigu aux limites du silence. Une page profondément originale, bien éloignée de celles qu'on prête habituellement au « Bon papa Haydn ».

© J. Barral

De l'emploi de deux mécaniques

Pierre Malbos, propriétaire du Steinway sur lequel j'ai choisi d'enregistrer ce disque, possède deux mécaniques pour son instrument, chose très originale. Bien au-delà de la différence de toucher, c'est le résultat sonore qui est modifié. Alors

que je les essayais l'une et l'autre afin de choisir celle qui me semblait avoir le meilleur rendu pour cette musique, je me suis aperçu que l'une correspondait mieux aux Variations et l'autre à la transcription des *Sept dernières paroles du Christ*. L'idée m'est donc venue de prendre les deux ! En effet, tout en conservant la personnalité de cet instrument, la mécanique choisie pour la transcription donne un son plein, dense, orchestral, alors que l'autre est plus aérée, légère et lumineuse.

Nicolas Stavy

Nicolas Stavy se produit sur de prestigieuses scènes internationales telles que le Festival de la Roque d'Anthéron, Festival piano aux Jacobins, Festivals Chopin à Nohant et à Bagatelle, Festival de l'Orangerie de Sceaux, Piano(s) Festival à Lille, Festival Berlioz, Musée d'Orsay, Salle Pleyel, Klavier-Festival Ruhr, Casals Hall de Tokyo, Athenaeum de Bucarest, Victoria Hall de Genève, Hong-Kong Academy for Performing Arts, 92nd Street Y of New York... Et en soliste avec de grandes formations telles que l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre Symphonique de l'Utah à Salt Lake City, l'Orchestre Philharmonique de Bucarest, l'Orchestre National de Lille, l'Orchestre de la Garde Républicaine...

Ce musicien en perpétuelle soif de découverte se produit en musique de chambre avec des personnalités musicales telles que Daniel Hope, Cédric Tiberghien, Tedi Papavrami, Karine Deshayes, le Quatuor Ébène... Par ailleurs, il joue régulièrement aux côtés de comédiens : Robin Renucci, Didier Sandre, Brigitte Fossey, Eric-Emmanuel Schmitt.

Formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris puis au Conservatoire de Genève auprès de Dominique Merlet ; le travail avec György Sebők et Alfred Brendel ont été déterminant. Il est lauréat de plusieurs concours internationaux : Prix Spécial de la Société Chopin de Genève au Concours Chopin à

Varsovie en 2000, Deuxième Prix au Concours International de Genève en 2001, Quatrième Prix au Concours Gina Bachauer aux États-Unis en 2002, Deuxième Prix du Young Concert Artists de New York en 2003... Au sein de sa discographie saluée par la critique, figurent chez BIS un enregistrement consacré aux sonates pour piano de Boris Tischchenko et récemment, un récital Fauré comprenant deux œuvres inédites en première mondiale.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recording: January 2006 at Temple Saint Marcel, Paris, France
Producers: Nicolas Stavy, Robert Prudon
Sound engineer: Robert Prudon
Piano technician: Pierre Malbos
Original format: 16-bit/44.1 kHz
This recording was produced and released by the Mandala label.
For this release the original recording has been remastered by BIS Records.

Post-production: Editing: Robert Prudon
Mastering: Matthias Spitzbarth

Executive producer: Robert Suff

Booklet and Graphic Design

Cover text: © J. Barral
Front cover: Cross, cemetery near Chaucilla Cemetery, Nasca, Peru by Paul Bridgewater (cropped and mirrored)
<https://flic.kr/p/5V7iMS> (CC BY 2.0)
Photo of Nicolas Stavy © Jean-Baptiste Millot
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2429 © & © 2019, BIS Records AB, Sweden.

Also available – Nicolas Stavy plays Fauré



Three Nocturnes (Nos 1, 6 and 13)

Trois Romances sans paroles,
Op. 17/N.52

Ballade, Op. 19

and two world premières:
Sonate, N.5 & Mazurke, N.8

BIS-2389 SACD

5 étoiles – « Nous avons avec cette anthologie un passeport d'entrée dans l'univers du compositeur. » *Classica*

10/10 – 'An ideal primer for Fauré newcomers and an ideal confirmation of excellence for sworn Fauré fans.' *ClassicsToday.com*

'A balm of a recording.' *BBC Music Magazine*

10/10/10 – „Stavys Auswahl und Zusammenstellung von frühem und spätem Fauré; die stilistische Varietät der Einspielung, und nicht zuletzt das Spiel selber sind hinreißend gut.“ *Klassik-Heute.de*

“Met verfijning en verbeelding gespeeld door de Franse pianist en Fauré-kenner Nicolas Stavy.” *Radio Klara*

This and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

BIS-2429