



INRI

JOSEPH  
**HAYDN**  
1732-1809

Les  
Sept Dernières  
Paroles  
du Christ en Croix

THE SEVEN LAST WORDS OF  
CHRIST FROM THE CROSS

ORCHESTRE DE CHAMBRE  
NATIONAL DE TOULOUSE

ALAIN MOGLIA

disques  
**PIERRE VERANY**

ORCHESTRE DE CHAMBRE  
NATIONAL DE TOULOUSE

Alain Moglia,  
direction / conductor

Couverture : « Le Christ en croix, la Vierge, la Madeleine, saint Jean et saint François de Paule »,  
Nicolas TOURNIER (1590-v.1639). Paris, Musée du Louvre.  
Photo : GIRAUDON

2

JOSEPH HAYDN

1732 - 1809

Les Sept Dernières Paroles  
du Christ en Croix

*The Seven Last Words  
of Christ from the Cross*

- 1 INTRODUCTION  
Maestoso ed Adagio 5'59
- 2 I - PATER, DIMITTE ILLIS ;  
NON ENIM SCIUNT, QUID FACIUNT  
Largo 7'09
- 3 II - AMEN DICO TIBI : HODIE MECUM  
ERIS IN PARADISO  
Grave e Cantabile 10'11
- 4 III - MULIER, ECCE FILIUS TUUS,  
ET TU, ECCE MATER TUA  
Grave 10'07
- 5 IV - DEUS, DEUS MEUS, UT QUID  
DERELIQUISTI ME ?  
Largo 8'08
- 6 V - SITIO  
Adagio 10'20
- 7 VI - CONSUMMATUM EST  
Lento 9'33
- 8 VII - PATER, IN MANUS TUAS  
COMMENDO SPIRITUM MEUM  
Largo 8'16
- 9 IL TERREMOTO  
Presto e con tutta la forza 2'17

© 1998 ARION S.A.

® 1998 ARION S.A.

3

C'est vraisemblablement dans le courant de l'année 1786 que Haydn reçut d'Espagne une importante commande : un chanoine de Cadix lui demandait de composer une musique instrumentale pour le temps de la Passion, sur le thème des *Sept Dernières Paroles du Christ en Croix*. Lui-même s'expliqua là-dessus quelques années plus tard : "On avait alors l'habitude à la cathédrale 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... J'ai dû dans mon œuvre tenir compte de cette situation. La tâche consistant à faire se succéder sans lasser l'auditeur sept adagios devant durer chacun environ dix minutes n'était pas des plus faciles, et je réalisai bientôt qu'il m'était impossible de respecter les limites de durée qui m'avaient été fixées."<sup>1</sup>

Haydn se montra en effet soucieux d'éviter la monotonie que risquait d'engendrer l'enchaînement de sept mouvements lents. D'après certains témoignages contemporains, l'abbé Stadler, lui-même compositeur, lui conseilla d'isoler les premiers mots de chaque Parole prononcée par Jésus en croix et d'y adapter une mélodie. "C'est ce qu'il fit, ajouta l'abbé, mais j'ignore s'il en avait eu de lui-même l'intention." De fait, hormis celui du *Terremoto* (Tremblement de terre) final, tous les tempi sont lents, mais Haydn réussit à prévenir l'uniformité en diversifiant le plus possible ses structures et son invention mélodique.

En réalité, *Les Sept Paroles*, que Haydn nommait "sonates", n'étaient pas destinées à la cathédrale de Cadix, mais à l'église de Santa Cueva où elles furent jouées dans leur version originale (cordes et vents), le Vendredi saint, 6 avril 1787, après avoir été exécutées en privé le 26 mars à Vienne chez le prince Auersperg, puis redonnées à Bonn quatre jours plus tard. La partition fut aussitôt éditée, preuve de son succès, tandis que paraissaient simultanément une version pour quatuor à cordes adaptée par Haydn et une version pour piano approuvée par lui parce que "très bien et très soi-

gneusement réalisée". La version vocale, peut-être plus connue aujourd'hui, date de 1795.

"Chaque texte n'est exprimé que par une musique instrumentale, écrit Haydn à son éditeur William Forster, mais de façon à susciter l'émotion la plus profonde dans l'âme de l'auditeur même le moins averti. L'œuvre entière dure un peu plus d'une heure, mais on fait une courte pause après chaque sonate, pour qu'on puisse méditer sur le texte qui suit." Commentaires assez austères des paroles saintes, les sonates procèdent toutes d'une même intériorité, mais aussi d'un esprit descriptif. Haydn se réfère aux trois Évangiles synoptiques (ceux de saint Marc, saint Matthieu et saint Luc), et à l'Évangile de saint Jean pour les troisième, cinquième et sixième Paroles. Chaque mouvement est accompagné des mots latins prononcés par Jésus crucifié. On y passe de la pureté (Deuxième Parole) au désespoir (Quatrième Parole) et à la violence presque insoutenable (Sixième Parole).

La version orchestrale interprétée ici s'appuie sur la version pour quatuor à cordes.

La longue Introduction *Maestoso ed adagio* en *ré mineur* voit son caractère grave et sévère amplifié par l'insistance de ses rythmes pointés que viennent tempérer quelques épisodes au contrepoint plus souple, mais tout aussi passionnés. La première Parole, *Pater, dimitte illis ; non enim sciunt quid faciunt* (Père, pardonne leur ; ils ne savent pas ce qu'ils font), *Largo* en *si bémol majeur*, retrouve le rythme pointé de l'introduction mais avec une tension moindre qui souligne l'esprit de pardon, même si les frémissements des chromatismes passagers rendent le climat pesant. Insistant sur la bonté et la force extérieure du Christ innocent, la deuxième Parole, celle de Jésus consolant le bon larron, inspirée de l'Évangile de Luc, *Amen dico tibi : hodie tecum eris in paradiso* (Oui, je te le dis : aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis), *Grave e cantabile*, est véritablement un mouvement de sonate à deux thèmes : le premier, en *ut mineur*, amplement développé par les violons s'oppose à l'émouvant deuxième thème, en *mi bémol majeur*, délicatement accompagné par les doubles croches des seconds violons, et repris avant de conclure en *ut majeur*, tonalité finale. Pour la troisième Parole, *Mulier, ecce Filius tuus, et tu, ecce Mater tua* (Femme, voici ton Fils, et toi, voici ta Mère), par laquelle, selon l'Évangile de saint Jean, Jésus s'adressa à sa

mère pour la confier à Jean lui-même, Haydn a retenu l'un de ses tons de prédilection, *mi majeur*. Tout est contraste dans cette sonate, contraste entre la gravité du début, dont l'idée première servira de dénouement soudain, et les syncopes et les modulations inattendues qui s'y développent.

La quatrième Parole, *Deus, Deus meus, ut quid dereliquisti me ?* (Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné), dernière parole de Jésus en croix selon les Évangiles de Marc et de Matthieu, est un *Largo en fa mineur*, moment sombre et tragique, où l'intensité de l'écriture, avec ses courts soli de violons, plonge l'auditeur au cœur du drame. La cinquième Parole, *Sitio* (l'ai soif) nous ramène à l'Évangile de saint Jean. Sur les pizzicati de l'accompagnement, les violons énoncent de courts motifs de deux notes correspondant aux deux mots exhalés par Jésus agonisant. Au centre, Haydn module de *la majeur*, tonalité principale, vers le mode mineur pour exprimer la souffrance et la désolation de la scène. Et c'est encore l'Apôtre préféré de Jésus qui narre les derniers mots du Crucifié, *Consummatum est* (Tout est consommé) dans la sixième Parole, *Lento en sol mineur* évolutant vers un épilogue en *sol majeur*. Le tutti scande les mots clés sur un fortissimo puissant. Interrompue par plusieurs points d'orgue, cette sonate au contrepoint serré, s'apaise dans le mode majeur. A la sérénité, répond la noblesse du *Largo* de la septième Parole, *Pater, in manus tuas commendō spiritum meum* (Père, je remets mon âme entre tes mains). L'atmosphère méditative de cette page est rehaussée par l'emploi des sourdines. Elle s'enchaîne subitement à l'ultime mouvement, *Il Terremoto* (le tremblement de terre), en *ut mineur*, dont la violence semble vouloir libérer l'ensemble de la densité sombre et grave qui y fut accumulée.

Adélaïde de Place

**I**t was probably sometime during the year 1786 that Haydn received an important commission from Spain, a request from a canon of Cadiz Cathedral to compose an instrumental score for Passiontide to illustrate the Seven Last Words of Christ on the Cross. A few years later Haydn himself explained: 'At that time, it was customary for an oratorio to be performed each year during Lent at the Cathedral of Cadiz, and its effect must have been considerably enhanced by the setting: the walls, windows and columns of the church were draped with black cloth, a great lamp hanging in the middle of the chancel providing the only light in that holy darkness. At noon all the doors were closed and the music began. After an appropriate prelude, the bishop mounted the pulpit, pronounced one of the Seven Words and proceeded to give a commentary on it. He then descended from the pulpit and prostrated himself before the altar. This pause was occupied by the music. The bishop then mounted and left the pulpit for a second and third time, and so on, and each time at the end of the sermon the music would begin again. My composition had to be in keeping with this presentation. It was not the easiest of tasks to compose seven Adagios, each of them lasting close on ten minutes, without tiring the listener, and I soon realised that I could not possibly keep to the durations I had been set.'<sup>1</sup>

Haydn was obviously anxious to avoid the monotony that could so easily arise from such a succession of seven slow movements. Abbé Maximilian Stadler, himself a composer, relates in his autobiography that he recommended Haydn to take the beginning of each Word and set it to music. 'That is what he did,' wrote the abbot, 'but I know not whether it was his own original intention.' Apart from the final *Terremoto* (Earthquake), all the tempos are in fact slow, but Haydn nevertheless managed to avoid uniformity by creating great diversity in his structures and in his melodic invention.

The *Seven Last Words*, which Haydn referred to as 'sonatas', were not in fact intended for Cadiz Cathedral but for the church of Santa Cueva, where the original version (for wind and string instruments) was first performed on Good Friday, 6 April 1787, having previously being given private performances on 26 March in Vienna at the home of Prince Auersperg and, four days later, in Bonn. Such was its success that the score was published immediately, along with a transcription for string quartet made by Haydn himself and a piano version which was sanctioned by him as being

'very well and very carefully worked out'. The vocal version, which is perhaps the best known to us today, was made in 1795.

'Each of the texts is expressed by the sole means of instrumental music,' Haydn wrote to his publisher William Forster, 'but in such a way that it inevitably makes the deepest impression on the soul of the least informed listener. The whole work lasts just over an hour, but there is a short break after each piece to allow the listener to meditate on the following text.'<sup>12</sup> The sonatas, which provide a rather austere commentary on the holy texts, all share the same interiority and are all descriptive. Haydn took his references from the three Synoptic Gospels (those of St Mark, St Matthew and St Luke) and from the Gospel according to St John (third, fifth and sixth Words). Each movement is accompanied by the Latin words pronounced by Jesus on the cross, expressing a variety of emotions, from purity (second Word) to despair (fourth Word) and almost unbearable violence (sixth Word). The orchestral version presented here is based on the version for string quartet.

The serious and severe character of the long Introduction, *Maestoso ed adagio* in D minor, is further emphasised by the insistence of its dotted rhythms, tempered by episodes that are contrapuntally more regular but just as impassioned. In the first Word, *Pater, dimitte illis; non enim sciunt quid faciunt* ('Father, forgive them, for they know not what they do'; Luke 23, 34), *Largo* in B flat major, we return to the dotted rhythm of the introduction, but this time there is less tension, thus underlining the spirit of forgiveness, even though the quivering of the short chromatic passages makes the atmosphere heavy. Emphasising the goodness and outward strength of Christ in his innocence, the second Word, in which Jesus comforts the good thief, *Amen dico tibi: hodie tecum eris in Paradiso* ('Verily I say unto thee: today shalt thou be with me in Paradise'), is taken from St Luke (23, 43); *Grave e cantabile*, it is a true sonata movement with two themes: the first one, in C minor, richly developed by the violins, contrasts with the moving second theme, in E flat major, delicately accompanied in semiquavers by the second violins, the recapitulation and conclusion being in C major. For the third Word, *Mulier, ecce filius tuus, et tu, ecce mater tua!* ('Woman, behold thy Son, and thou, behold thy Mother!'), which, St John tells us, was spoken by Jesus to his mother and to John himself when he bade the latter take care of her

(John 19, 26-27), Haydn used one of his favourite keys: E major. Contrast is important in this sonata: contrast between the slow, solemn beginning (the first idea later returns as a sudden conclusion) and the syncopations and modulations that develop within it.

The fourth Word, *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?* ('My God, my God, why hast thou forsaken me?'), which, according to the Gospels of St Mark (15, 34) and St Matthew (27, 46), was Christ's last word on the cross, is a *Largo* in F minor, a sombre, tragic piece, in which the intensity of the writing, with its short solos for the violins, plunges the listener into the heart of the tragedy. With the fifth Word, *Sitio* ('I thirst') we return to the Gospel according to St John (19, 28). The pizzicato accompaniment supports a repeated motif of two long notes from the violins, corresponding to the word 'Sitio', uttered by Jesus in his agony. In the middle Haydn modulates from the main key of A major to A minor, thus expressing the suffering and distress of this scene. It was again Jesus's favourite apostle, St John, who reported the last words of Christ crucified, *Consummatum est* ('It is finished'; John 19, 30), the sixth Word, *Lento* in G minor, gradually moving towards an epilogue in G major. The *tutti* play five long fortissimo notes corresponding to those words. Interrupted by several pauses, this sonata with its dense counterpoint, ends peacefully in the major mode. This serenity is followed by the noble *Largo* of the Seventh Word, *Pater, in manus tuas commendabo spiritum meum* ('Father, into thy hands I commend my spirit'; Luke 23, 46). The meditative character of this piece is underlined by the use of mutes. The final movement, *Il Terremoto* (The Earthquake), in C minor, begins suddenly. The violence of this piece provides a release from the tension that has built up during the previous fifty minutes of sustained sombreness and gravity.

Adélaïde de Place  
Translation: Mary Pardoe

<sup>1</sup> Haydn, in his preface to the oratorio version of his work.

<sup>2</sup> Letter of 8 April 1787 to the London publisher William Forster.

## L'ORCHESTRE DE CHAMBRE NATIONAL DE TOULOUSE

**F**ondé en 1953 par Louis Auriacombe, l'Orchestre de Chambre National de Toulouse fait partie des meilleures formations de chambre d'Europe. Dirigé depuis son violon par son directeur musical Alain Moglia, l'Orchestre est constitué de douze musiciens permanents, douze cordes solistes auxquelles s'ajoutent d'autres artistes en fonction des programmes. Enthousiaste défricheur d'un vaste répertoire qui s'étend de la musique baroque à la création contemporaine, l'Orchestre réalise plus de 80 concerts chaque année. Avec de nombreuses tournées internationales et une trentaine de disques et de vidéodisques enregistrés, il est l'un des orchestres français les plus appréciés et les mieux connus à l'étranger.

L'Orchestre invite régulièrement les solistes les plus prestigieux à se produire avec lui. Il réalise une saison toulousaine riche d'une quinzaine de concerts différents, et donne de nombreux concerts tant dans les plus petites communes de la région que dans les festivals internationaux les plus prestigieux.

Successivement dirigé par Louis Auriacombe (1953-1971), Georges Armand (1971-1986), Bojidar Bratoev (1987-1988), Augustin Dumay (1988-1991), et Alain Moglia (depuis 1992), l'Orchestre a connu une prestigieuse carrière jalonnée par de nombreux événements. Parmi ceux-ci, il est en 1976 le premier orchestre à rejouer Mozart en Chine après la révolution culturelle ; en 1992 à Dubrovnik, l'Orchestre accompagne Barbara Hendricks lors du concert pour la Paix, et en 1994, il joue pour l'Empereur du Japon lors de sa venue à Toulouse.

Sous l'impulsion d'Alain Moglia (qui fut en qualité de premier violon solo le partenaire privilégié de Daniel Barenboïm à l'Orchestre de Paris, de Pierre Boulez à l'Ensemble Intercontemporain et de Jean-Claude Malgoire), l'Orchestre a connu ces dernières années un développement artistique et un rayonnement remarquable.

Sur le plan discographique, outre les nombreux disques régulièrement réédités par EMI, l'Orchestre a entamé une fructueuse collaboration avec l'éditeur PIERRE VERANY, avec de nombreux disques consacrés à Françaix, Corelli, Vivaldi, Haydn, Mozart, Tchaïkovsky, Glazounov,...

L'Orchestre de Chambre National de Toulouse est subventionné par le Ministère de la Culture et de la communication, la Ville de Toulouse, le Conseil Régional Midi-Pyrénées et le Conseil Général de la Haute-Garonne. Il est parrainé par le Crédit Agricole de Toulouse et du Midi-Toulousain.

Founded by Louis Auriacombe, Toulouse National Chamber Orchestra is one of the world's finest ensembles. Conducted by its musical director, the violinist Alain Moglia, the orchestra comprises twelve full-time musicians (twelve solo string players) who are joined by other artists as programmes require. The orchestra has enthusiastically opened up a vast repertoire, stretching from baroque music to works of the present day and it gives more than eighty concerts each year. With its many international tours, as well as thirty or so records and videograms, it is one of the best-known and most highly-regarded of French orchestras abroad.

The orchestra is regularly joined by famous guest artists. In Toulouse it presents a rich season comprising some fifteen different concerts, and it gives many performances in the small towns and villages of the region as well at the great international festivals.

Conducted from 1953 to 1971 by Louis Auriacombe, followed by Georges Armand (1971-1986), Bojidar Bratoev (1987-1988), Augustin Dumay (1988-1991) and, since 1992, Alain Moglia, the orchestra's career has been a prestigious one, punctuated by numerous events: for example, in 1976 it was the first orchestra to play Mozart again in China after the Cultural Revolution; in 1992, it accompanied Barbara Hendricks at a Concert for Peace given in Dubrovnik; and in 1994 it played for the Emperor of Japan when he visited Toulouse.

Thanks to Alain Moglia (first violin under Daniel Barenboim with the Orchestre de Paris, with Pierre Boulez's Ensemble Intercontemporain and with Jean-Claude Malgoire), the orchestra has made remarkable artistic progress in recent years and has greatly extended its influence.

Where records are concerned, apart from the many CDs that are regularly reissued by EMI, the orchestra began a fruitful collaboration with PIERRE VERANY Records : a dozen or so albums have so far been released, devoted to Françaix, Corelli, Vivaldi, Haydn, Mozart, Tchaikovsky, Glazunov, and so on.

Toulouse National Chamber Orchestra is subsidised by the French Ministry of Culture, the City of Toulouse, Midi-Pyrénées Regional Council and Haute-Garonne General Council. It is sponsored by Le Crédit Agricole of Toulouse and Le Midi Toulousain.

Translation: Mary Pardoe



L'ORCHESTRE DE CHAMBRE NATIONAL DE TOULOUSE

Photo : Patrick Riou

## ALAIN MOGLIA DIRECTEUR MUSICAL / MUSICAL DIRECTOR

Alain Moglia est né en France en 1943. Il poursuit ses études musicales à Paris au C.N.S.M, couronné par un premier prix de violon à l'âge de 16 ans. Dès 1961, il commence une vie musicale internationale avec des tournées de musique de chambre en Europe, Canada et USA. A partir de 1962 et pendant 3 ans, il est soliste des orchestres Oubradous et Colonne. Sa rencontre à cette époque avec Jean-Claude Malgoire sera déterminante, il deviendra violon-solo de "La Grande Ecurie et la Chambre du Roy".

En 1965, Alain Moglia participe à la création de l'Octuor de Paris puis devient en 1967 membre de l'Ensemble Instrumental de France. Violoniste à l'Orchestre de L'Opéra de Paris de 1966 à 1973, il est aussi second violon du Quatuor "Via Nova" dès 1970.

Décidant d'aborder le répertoire contemporain, Alain Moglia entre en 1976 à l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez. Il rencontre de nombreux compositeurs et chefs d'orchestre qui enrichissent sa culture musicale. Puis il occupe le poste de premier violon-solo à l'Orchestre de Paris sous la direction de Daniel Barenboim à partir de 1977 et ce pendant treize ans. Alain Moglia a joué régulièrement en soliste avec l'Orchestre de Paris, soit sous la direction de Daniel Barenboim, soit avec des chefs d'orchestre invités.

Les activités pédagogiques d'Alain Moglia sont nombreuses. Après avoir été professeur de violon à l'école nationale de musique du Mans (1972-1977), ou chargé de la formation des cordes à l'Orchestre Français des Jeunes par le Ministère de la Culture, Alain Moglia a succédé en septembre 1990 à Michèle Auclair comme professeur au C.N.S.M. de Paris. Invité de différentes académies d'été et festival, Alain Moglia mêle pendant la période estivale ses activités de violoniste, professeur et chef d'orchestre.

En septembre 1992, il devient le directeur musical de l'Orchestre de Chambre National de Toulouse.

Alain Moglia was born in France in 1943. He studied music at the Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) in Paris where he was awarded a first prize for violin at the age of sixteen. He commenced his international career in 1961, touring with chamber music groups through Europe, Canada and the USA. From 1962, he spent three years as soloist with the Oubradous and Colonne Orchestras. His meeting at the time with Jean-Claude Malgoire was a determining factor in his career and led to him joining '*La Grande Ecurie et la Chambre du Roy*' as solo violinist.

In 1965, Alain Moglia helped create the chamber group Octuor de Paris then, in 1967, joined the Ensemble Instrumental de France. He was a violinist with the Paris Opera House Orchestra from 1966 to 1973 and has played second violin with the Via Nova Quartet since 1970.

In 1976, Alain Moglia decided to embark on the contemporary repertoire and joined the Ensemble Intercontemporain directed by Pierre Boulez. His meetings with a number of important composers and conductors considerably enriched his musical career. In October 1977 he was appointed leader of the Orchestre de Paris under the direction of Daniel Barenboim, a position he held for thirteen years. Alain Moglia has played regularly as soloist with the Orchestre de Paris under the baton of Daniel Barenboim and other visiting conductors.

Alain Moglia is involved in numerous teaching activities. He taught violin at Le Mans National College of Music from 1972 to 1977, and was appointed by the Minister for Culture as head of training for the strings section of the French Youth Orchestra. In September 1990, he took over from Michèle Auclair as a professor at the CNSM in Paris. Each summer, Alain Moglia is invited to participate in a range of summer schools and music festivals, combining his activities as violinist, teacher and conductor.

In September 1992, he was appointed Musical Director of the National Chamber Orchestra of Toulouse.

Translation: Cosmo