

“Las Siete Últimas Palabras”, de Haydn: un análisis

por Orin Moe, Jr.

En el estilo clásico el contraste es esencial. Muchas de sus características estructurales son el resultado de un deseo de controlar y explotar el contraste: frase antecedente y frase consecuente; el principio de la forma sonata; la de movimientos y otras. Por lo tanto, ningún compositor de este período habría podido ignorar el contraste en muchos aspectos importantes de una composición musical. La bien conocida afición de Haydn, por ejemplo, de usar un número limitado de temas se contrapesa con fuertes contrastes rítmicos y de textura.

Por muy fundamental que sea la característica de un estilo, las circunstancias externas pueden modificar su significado. Entre los ejemplos más interesantes figuran *Las Siete Últimas Palabras de Nuestro Salvador en la Cruz*, de Haydn. El encargo especificaba siete movimientos *lentos*, de duración aproximadamente igual¹. Dentro de un estilo en el que la norma es el contraste de tempi entre los movimientos, éste era un trabajo difícil para el compositor: ¿cómo mantener el interés del auditor? Es obvio, por lo tanto, que no se contaría con que Haydn agregara limitaciones adicionales al contraste, pero es lo que hizo. Todos los movimientos tienen forma de sonata y todos son monotemáticos². Es evidente que el compositor quiso lucir su habilidad para mantener la coherencia y contraste dentro de las condiciones más severas.

En la mayor parte de sus composiciones más extensas Haydn podía hacer uso de sus elecciones acostumbradas para la sucesión de movimientos. En las sinfonías y cuartetos de cuerda, por ejemplo, por lo general usaba el

¹ La historia de esta comisión ha sido relatada muchas veces, por lo tanto aquí sólo daremos un breve resumen. Un canónigo de la catedral de Cádiz, en España, solicitó a Haydn en 1785 proporcionar música que se basara en las siete palabras dichas por Cristo en la Cruz, para una ceremonia de Viernes Santo. Aparentemente la ejecución se realizó en una cueva transformada en pequeña capilla a la que apropiadamente se le dio el nombre de La Santa Cueva. El celebrante subiría al púlpito y diría una de las Siete Palabras y luego pronunciaría un sermón apropiado. Luego se postaría frente al altar mientras se ejecutaba alguna música. Cada una de las Siete Palabras sería tratada en igual forma. Acerca de mayor información sobre la historia de *Las Siete Últimas Palabras*, véase: Denés Bartha, “Die Entstehung der ‘Sieben Worte’ im Spiegel des Haydn-Nachlasses in Budapest”, en *Haydn Emlékére, Zenetudományi Tanulmányok VIII* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960), pp. 146-158; Adolf Sandberger, “Zur Entstehungsgeschichte von Haydns ‘Die Sieben Worten des Erlösers am Kreuze’”, en *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, X (1903), pp. 47-59.

² El término monotemático se refiere principalmente a una similitud entre la iniciación de las secciones en tonos relacionados. Esta semejanza puede ser simplemente motivica o puede incluir frases idénticas.

ciclo de cuatro movimientos: rápido (forma sonata)-lento-minué-rápido (forma sonata, rondo, etc.). Solamente en las primeras obras de este tipo encontramos la sucesión de movimientos tales como rápido-lento-rápido, o bien rápido-minué-lento-minué-rápido. Estas sucesiones eran muy habituales en este período. En *Las Siete Ultimas Palabras*, no obstante, tuvo que crear su propia sucesión lógica sin la ayuda de cambios significativos de tempo. En una sucesión que incluye ocho movimientos lentos con uno sólo rápido al final, el problema más apremiante es mantener la variedad, pero no es tan obvio el problema de mantener la coherencia y proyectar un diseño. Demasiada similitud puede esfumarse en vaguedad sin forma³.

En el período clásico, la tonalidad es el medio principal para proyectar el diseño en gran escala. La secuencia de tonalidades en *Las Siete Ultimas Palabras* demuestra que el tono central es do menor.



Nótese que esto no es obvio al comienzo de la obra, siendo el tono de do menor algo que se debe alcanzar. Al tratar la tonalidad como proceso se crea un nivel más alto de suspenso musical.

La tonalidad disociada de la estructura temática no basta para dar un diseño coherente. Si Haydn quiere cimentar la estructura tonal dada en el ejemplo I, necesita enfatizar ciertos movimientos críticos en la sucesión⁴. La primacía de do menor al final se enfatiza claramente en el presto final, *Il Terremoto*. La primera exposición de do menor/Do Mayor (Sonata II) no es menos enfática. Se realiza mediante contrastes de dinámica, ritmo, fraseo y forma sonata. La *Introduzione* y la *Sonata I* son de estructura similar y esto destaca su papel tonal como tonos vecinos a do menor/Do Mayor de la Sona-

* Todos los ejemplos de este artículo se editan con la cordial autorización de G. Henle Verlag, de Munich.

³ Podría argumentarse que las estructuras en gran escala estarían de más en el caso de *Las Siete Ultimas Palabras*, puesto que en la primera audición cada movimiento habría estado separado por un sermón. No obstante, es obvio que Haydn concibió la ejecución continuada dado el gran interés que puso en que la obra fuera publicada en diferentes arreglos.

⁴ Este análisis se basa en la versión orquestal porque ésta fue la original. Lo que se afirma en este artículo es aplicable a otros arreglos porque ellos no incluyen alteraciones esenciales de la estructura de la obra.

ta II. Ambas demuestran dinámicas cambiantes y un énfasis de los ritmos con punto.

Ej. 2

INTRODUZIONE

Maestoso ed Adagio

Oboe I
Oboe II
2 Fagot
2 Cornos en D
Violin I
Violin II
Viola
V. Cello
C. Bajo

The musical score is arranged in two systems. The first system contains staves for Oboe I, Oboe II, 2 Bassoons, 2 Corns in D, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The second system contains staves for the piano accompaniment. The tempo is marked 'Maestoso ed Adagio'. Dynamic markings include fortissimo (ff), piano (p), and forte (f). The score features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

La Sonata II que representa la llegada de la tónica, contrasta grandemente con el movimiento anterior. Con excepción del desarrollo, el nivel dinámico cambia con poca frecuencia, por lo general conservando un nivel piano. El ritmo es suave y continuo y la estructura de la frase excepcionalmente clara.

Ej. 3

SONATA II
Hodie mecum eris in Paradiso

Grave e Cantabile

Oboe I

Oboe II

2 Flauti

2 Corni in E \flat

2 Corni in C basso

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello con sordina

Contrabasso

Ho - die me - cum, ho - die me - cum e - ris in Pa - ra - di - so.

*1) Note Vorwort
**1) Mollharmonik (siehe Krit. Bericht)

La forma sonata también difiere. Es uno de los únicos dos movimientos con forma sonata binaria, con la recapitulación partiendo en S. La iniciación de S, como en el movimiento precedente, está relacionada con P. Es así

como la llegada a la tónica se enfatiza por lo distinta que resulta de la Sonata II dentro de su contexto. También es posible considerar este movimiento como el final de una evolución: los abruptos cambios dinámicos y ritmos quebrados de la *Introduzione* se suavizan en Sonata I y se eliminan en Sonata II y la estructura fraseológica evoluciona, a través de los tres movimientos, de amorfa a clara.

El otro punto crítico en la secuencia tonal es la llegada de la dominante, sol menor/Sol Mayor en la Sonata VI. Los dos movimientos siguientes, la Sonata VII (*Mi bemol Mayor*) e *Il Terremoto* (do menor) completan sencillamente el arpeggio del acorde de tónica. La Sonata VI, como la Sonata II, están precedidas por dos movimientos (Sonatas IV y V) cuyos tonos, fa menor y la mayor pueden considerarse vecinos. La relación entre estos tres movimientos, no obstante, no está organizada tan claramente como en los anteriores. La Sonata IV tiene en cierto modo reminiscencias de la *Introduzione* y de la Sonata I. Es bastante cambiante en lo dinámico, la estructura fraseológica es compleja, P y S se vierten dentro de una sección en la recapitulación. La Sonata V, empero, no ocupa una posición modesta en la ruta hacia la Sonata VI, más bien es uno de los movimientos más notables de la sucesión. (Véase Ej. 4).

Esto lo realiza primordialmente la orquestación, en especial las cuerdas en pizzicato, pero el uso prominente del contrapunto en T y S no debe desestimarse. Parece que Haydn concibió *Las Siete Últimas Palabras* dentro de dos partes: *Introduzione* hasta la Sonata IV y Sonata V hasta *Il Terremoto*. En la versión coral esto se enfatiza más aún mediante la inserción de un movimiento puramente instrumental, que también se titula *Introduzione*, precediendo el equivalente de la Sonata V. Esta división es dramática: la primera parte culmina con las palabras de Cristo "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?"; la segunda con Su muerte y el terremoto. La división dramática, no obstante, no concuerda con la estructura tonal, que exige una separación después de la Sonata III. No obstante, estas concepciones formales múltiples, y a veces conflictivas, no son raras en la obra tardía de Haydn.

La Sonata VI, sin embargo, es perfectamente capaz de mantener su importante función tonal. A pesar de no impresionar de inmediato tanto como la Sonata V, es de todos modos de cuño marcadamente propio. Aunque todos los movimientos de *Las Siete Últimas Palabras* son hasta cierto punto monotemáticos, la Sonata VI es la única penetrada casi totalmente por un motivo central, motivo que en su exposición inicial arpeggia la tríada de la tónica y que se asocia muy apropiadamente a las palabras "Consummatum est". (Véase Ej. 5).

Bj. 5

SONATA VI
Consummatum est

Lento

Flauto
Oboe I
Oboe II
2 Fagotti
2 Corni in C
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

ff Con - sum - ma - tum est. *p*

ff *p*

señalar el alejamiento de la región de la tónica. En T y S están presentes elementos de mutabilidad rítmica y dinámica y las secciones individuales de la exposición se comprimen en la recapitulación. Sin embargo, la sonata tiene individualidad: posee la exposición más elaboradamente estructurada de todos los movimientos y aunque las variadas funciones se funden en la recapitulación, es más bien en S que en P (como en la Introdutione y en Sonata I) donde tiende a retener su individualismo.

La Sonata VII es en muchos aspectos reminiscente de la Sonata I. Esto es lógico, puesto que la Sonata I se encuentra a medio camino entre la estructura amorfa de la Introdutione y la estructura clara de la Sonata II, mientras que la Sonata VII también está a medio camino entre la estructura clara de la Sonata VI y la estructura amorfa de *Il Terremoto*. Los márgenes de la sucesión de movimientos, de esta manera, demuestran características paralelas y a la vez invertidas. Los cambios dinámicos y rítmicos de los primeros movimientos están presentes en la Sonata VII. La exposición está estructurada con firmeza, mostrando funciones P, T, S y K, pero casi no hay desarrollo. La recapitulación, después de la exposición inicial de P, tiene una estructura floja e improvisada, sin duda para preparar *Il Terremoto*.

Il Terremoto es resueltamente cadencial, es en esencia una extensa fanfarria sobre la tónica, do menor. El tempo presto, necesario para darle cima a la obra después de tantos movimientos lentos, acrecienta el énfasis. El rela-

amiento de la estructura con que se cuenta para la terminación de una obra es aquí evidente en las secciones prolongadas de ritmos armónicos estáticos, de frases largas y flojamente conectadas, y la escasa atención dada a los perfiles de la forma sonata. La estructura amorfa de *Il Terremoto* es para crear un paralelo con la *Introduzione*. Ambos movimientos están marginados del tema central de *Las Siete Ultimas Palabras* y tienen como clara finalidad enmarcar la obra.

La preocupación de Haydn por la unidad cíclica en obras de varios movimientos no ha pasado desapercibida, pero la mayoría de estos estudios se han concentrado en obras que tienen una sucesión de movimientos más o menos estandarizados⁷. Dentro de estas circunstancias, existe un límite para lo que puede hacer un compositor en una estructura a gran escala. En circunstancias más flexibles, como en una ópera u oratorio, es más fácil proyectar una arquitectura única. Parece que *Las Siete Ultimas Palabras* no tiene precedente. Haydn se encontraba en libertad para darle forma no sólo a cada movimiento individual sino que también a toda la sucesión de ellos. A pesar de las severas limitaciones en la elección del tempo y las restricciones que se impuso con el uso de la forma sonata monotemática, el compositor logró mantener con éxito la individualidad de cada movimiento y la unidad del total.

Las Siete Ultimas Palabras es una obra única dentro de las composiciones de Haydn. No puede colocársele dentro del desarrollo de un género como el cuarteto de cuerdas o la sinfonía. Podría relacionársele a esta última, no obstante, porque consta de una serie de movimientos sinfónicos lentos. La probable primera audición en 1786 posibilitaría una comparación con las sinfonías de "París", la que se justifica en cuanto a sutilezas de la orquestación y a la estructura formal. Los mundos expresivos, empero, son distintos. *Las Siete Ultimas Palabras* es bastante más sombría y hace recordar las así llamadas obras *Sturm und Drang*, de fines de la década de 1770 y comienzo de 1780. Sin duda esta atmósfera es la apropiada al tema.

Una perspectiva adecuada sobre *Las Siete Ultimas Palabras* depende de dos enfoques. La primera la colocaría dentro de la historia analítica de los

⁷ Friedrich Blume trata con cierto detalle la unificación cíclica en su ensayo "Josef Haydn's künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XXXVIII (1931), pp. 24-48; reimpresso en Blume, *Syntaxma Musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, ed. por Martin Ruhnke (Casel: Bärenreiter, 1963), pp. 526-51. Sus observaciones se basan primordialmente en las semejanzas temáticas entre movimientos. Sobre una crítica a este tipo de enfoque, véase Jan LaRue, "Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes", *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961), pp. 224-34. Una interpretación sobre las grandes estructuras de un oratorio puede encontrarse en Orin Moe, "Structure in Haydn's *The Seasons*", *The Haydn Yearbook*, IX (1975), pp. 340-48.

movimientos lentos de Haydn. Un estudio de esta índole todavía no existe y sería demasiado extenso como para incluir cualquier observación en este trabajo. La segunda sería considerar la obra dentro de una relación sobre el uso que Haydn hace de las estructuras a gran escala. Podrían hacerse algunos comentarios provisionales.

Sería muy provechoso relacionar *Las Siete Ultimas Palabras* con las óperas que la preceden (todas menos una de sus óperas fueron compuestas antes de 1785) y los dos oratorios que las siguen.

Un buen porcentaje de las óperas demuestran una clara organización tonal, pero es muy menguado el esfuerzo por mantener temáticamente esta organización. Los oratorios (*La Creación* y *Las Estaciones*), en cambio, demuestran una coordinación brillante entre temática y estructura tonal, específicamente la última⁸. No existe relación demostrable entre las óperas, *Las Siete Ultimas Palabras* y los oratorios posteriores, pero Haydn puede haber aprendido de las óperas la organización tonal a gran escala y la coordinación de las estructuras tonales y temáticas de *Las Siete Ultimas Palabras*, lo que le permitió la brillante estructura de los oratorios.

COMENTARIOS ANALÍTICOS

Introduzione

TEMPO: Maestoso ed Adagio

METRO: 4/4

TONO: re menor

EXPOSICIÓN:	c. 1-24	
P:	c. 1-12	re menor
S:	c. 13-24	Fa Mayor
DESARROLLO:	c. 25-34	
	c. 25	Re bemol Mayor
	c. 27	si bemol menor
	c. 29	do menor
	c. 31	La Mayor
RECAPITULACIÓN:	c. 35-51	
P/S:	c. 35-51 +	re menor

⁸ Moe, "Structure".

Están claros los perfiles esenciales de la forma sonata: la modulación en la exposición, la fluidez tonal en el desarrollo y una recapitulación temática y tonal clara. En la exposición y recapitulación, no obstante, no hay una estructura elaborada de la frase sino que sencillamente una cadena de unidades motivicas. La sección central no es en absoluto un desarrollo genuino, es nada más que un tratamiento sencillo del tema de notas con punto, que predomina a través del movimiento. La recapitulación comprime la distinción entre P y S anterior, característica que se repite en muchas de las otras sonatas. Esta comprensión se facilita gracias a la semejanza motivica entre ambas áreas.

+ En el desarrollo se cita solamente el primer compás por el que se define el tono. P/S, al igual que otros casos que se presentan después, significa que las dos secciones se funden en una con predominio de la sección anterior a la cadencia central de la exposición.

Sonata I

TEMPO: Largo

METRO: 3/4

TONO: Si bemol Mayor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 40	
P:	c. 1- 12	Si bemol Mayor
T:	c. 13- 18	
S:	c. 19- 31	Fa Mayor
K:	c. 32- 40	Re bemol Mayor
DESARROLLO:	c. 41- 59	
	c. 41	Mi bemol Mayor
	c. 44	do menor
	c. 50	fa menor
	c. 54	si bemol menor
RECAPITULACIÓN:	c. 60-105	
P/S:	c. 60- 80	Si bemol Mayor
K/P:	c. 81-105	

Este movimiento contrasta en su exposición abiertamente con el anterior. Está totalmente estructurado y demuestra funciones P, T, S, y K. También tiene una estructuración más precisa de la frase aunque persiste algo de la flojedad de la Introducción. El desarrollo, empero, es levemente más elaborado y la recapitulación comprime funciones como lo indica el diagrama. Es

así como desde la sección central en adelante, la Introdutione y la Sonata I son bastantes similares.

Sonata II

TEMPO: Grave e Cantabile

METRO: 2/2

TONO: do menor/Do Mayor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 48	
P:	c. 1- 20	do menor
S:	c. 21- 36	Mi bemol Mayor
K:	c. 37- 48	
DESARROLLO:	c. 49- 80	
	c. 51	fa menor
	c. 63	sol menor
	c. 71	Mi bemol Mayor
	c. 73	fa menor
	c. 75	Sol Mayor
RECAPITULACIÓN:	c. 81-108	
S:	c. 81- 96	Do Mayor
K:	c. 97-108	

Este movimiento presenta hasta el momento el más equilibrado uso de la forma sonata. Debido a la prominencia de P en el desarrollo, se divide en dos mitades: P S K / P' S K. El único otro caso de forma sonata binaria en *Las Siete Ultimas Palabras* es la Sonata VI. La simetría de este movimiento se realiza por el fraseo regular y uniforme, el ritmo relativamente poco diferenciado y la límpida plenitud de la orquestación.

Sonata III

TEMPO: Grave

METRO: 2/2

TONO: Mi Mayor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 58	
P:	c. 1- 20	Mi Mayor
T:	c. 21- 30	
S:	c. 31- 52	Si Mayor
K:	c. 53- 58	

DESARROLLO:	c. 59- 75	
	c. 59	La Mayor
	c. 68	fa sostenido menor
	c. 70	do sostenido menor
RECAPITULACIÓN:	c. 76-102	
P/T:	c. 76-102	Mi Mayor
S/K:	c. 103-127	

Esta sonata tiene la amplitud de la anterior y mucha de su fraseología uniforme y de su ritmo suave. Se asemeja tanto a una extensa forma sonata tripartita como cualquier otro de estos movimientos. El enlace de S, T y K a través de motivos y frases comunes en la exposición y el entrelazamiento más extremo de P, T y S en la recapitulación, intensifican un proceso que se encuentra en la *Introduzione* y en *Sonata I*.

Sonata IV

TEMPO: Largo
METRO: 3/4
TONO: Fa menor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 56	
P:	c. 1- 14	fa menor
S:	c. 15- 50	La bemol Mayor
K:	c. 51- 56	
DESARROLLO:	c. 57- 78	
	c. 57	Sol bemol Mayor
	c. 70	si bemol menor
RECAPITULACIÓN:	c. 79-130	
P:	c. 79- 90	fa menor
S:	c. 91-111	
K:	c. 112-130	

Esta es una forma sonata tripartita bastante extensa. La proporción entre las secciones de la exposición en tónica y dominante pesa 1 : 3 a favor de estas últimas, pero esto no afecta el equilibrio tanto como podría suponerse porque, las similitudes entre P y S, son más extensas que en los movimientos anteriores. La sugerencia de forma sonata binaria se crea a través de la clara reexposición de P en el desarrollo, aunque no está en la tónica. La recapitulación, no obstante, es lo suficientemente completa como para que se mantenga el concepto tripartita.

Introduzione (versión coral)

TEMPO: Largo e Cantabile

METRO: 3/4

TONO: la menor

INTRODUCCIÓN:	c. 1- 4	la menor
A:	c. 5-17	Do Mayor (c. 13)
B:	c. 18-22	
C:	c. 23-31	re menor (c. 29)
D:	c. 32-44	mi menor (c. 43)
E:	c. 45-50	Mi Mayor (c. 46)
A':	c. 51-57	la menor
B':	c. 58-60	
CODETTA:	c. 61-71	

Esta segunda Introduzione fue agregada a la versión coral de *Las Siete Ultimas Palabras*, que data de 1795/96. Es el único movimiento de la obra que no tiene forma sonata. No puede, en el fondo, ser colocada en ninguna forma fija. Incluye sencillamente una serie de frases que demuestran interrelaciones motivicas frecuentes. La forma sonata es sugerida levemente a través de la modulación de relativa mayor en c. 13 y por el retroceso a la tónica a través de una versión variada de la frase a (c. 51).

Sonata V

EXPOSICIÓN:	c. 1- 65	
P:	c. 1- 17	La Mayor
T:	c. 18- 37	
S:	c. 38- 57	Mi Mayor
K:	c. 58- 65	
DESARROLLO:	c. 66- 78	
	c. 69	fa sostenido menor
	c. 71	do sostenido menor
RECAPITULACIÓN:	c. 79-128	
P:	c. 19- 87	La Mayor
T:	c. 88-106	
S:	c. 107-120	
K:	c. 121-128	

La Sonata V es quizá el movimiento más impresionante de la serie, primordialmente por el extenso uso de las cuerdas en pizzicato. Su forma sonata se destaca de entre los otros movimientos por el énfasis en T con su contrapunto sencillo pero conspicuo. Este efecto se realiza a través del uso de frases de T dentro de la sección S. No tiene un desarrollo genuino, pero la amplia recapitulación, una de las pocas que se encuentran en la obra, conduce a una forma equilibrada.

Sonata VI

TEMPO: Lento

METRO: 2/2

TONO: sol menor/Sol Mayor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 41	
P:	c. 1- 13	sol menor
S:	c. 14- 41	Si bemol Mayor
DESARROLLO:	c. 42- 72	
	c. 42	Mi bemol Mayor
	c. 49	fa menor
	c. 57	do menor
RECAPITULACIÓN:		
s:	c. 73-102	Sol Mayor

Todos los movimientos de *Las Siete Últimas Palabras* son monotemáticos en el sentido de que los comienzos de P y S son similares. La Sonata VI, no obstante, está penetrada por un motivo principal, enunciado al comienzo. Tanto ésta como la Sonata II comparten el distintivo de tener forma sonata binaria, pero existen fuertes diferencias internas entre ellas. En la Sonata II, P y S son bastante similares en todo el transcurso; en la Sonata VI, en cambio, comparten el mismo motivo, pero son muy diferentes en cuanto a fraseo, ritmo y material temático secundario. En la Sonata II, el desarrollo es esencialmente una reexposición de P; en la Sonata VI, es un desarrollo cabal del material temático anterior. Este material posee una mayor similitud con S que con P.

Sonata VII

TEMPO: Largo

METRO: 3/4

TONO: Mi bemol Mayor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 48	
P:	c. 1- 12	Mi bemol Mayor
T:	c. 13- 24	
S:	c. 25- 35	Si bemol Mayor
DESARROLLO:	c. 42- 48	
RECAPITULACIÓN:	c. 49-102	
P:	c. 49- 62	Mi bemol Mayor
T:	c. 63- 74	
S:	c. 75- 91	
K:	c. 92-102	

Por su exposición sólidamente estructurada, pero fragmentario desarrollo y recapitulación floja, la Sonata VII es reminiscente de la Introdusione y de Sonata I. Tiene una considerable interpenetración de P, T y S, puesto que las dos últimas contienen frases de la primera. Desde un punto de vista práctico no hay desarrollo y la recapitulación se destaca por la inclusión de mucho material temático nuevo, aunque bastante neutro.

Il Terremoto

TEMPO: Presto e con tutta la forza
METRO: 3/4
TONO: do menor

EXPOSICIÓN:	c. 1- 69	
P:	c. 1- 36	do menor
T:	c. 37- 45	
S:	c. 46- 69	Mi bemol Mayor
DESARROLLO:	c. 70- 92	
RECAPITULACIÓN:	c. 93-133	
P:	c. 93-133	do menor

Obviamente cadencial, este movimiento se escucha en forma sonata exclusivamente en comparación con los movimientos anteriores. Tonalmente los perfiles de la habitual forma sonata son discernibles. Desde el punto de vista temático, todo lo que se percibe claramente es el regreso de P en la recapitulación. S, por ejemplo, hace uso de todas las frases de P, pero en forma trastocada. La conexión del desarrollo con el material anterior no es obvia y la recapitulación se limita a la más sencilla repetición de P. El movimiento se caracteriza especialmente por sus frases largas con ritmos armónicos estáticos.

BIBLIOGRAFIA

- Bartha, Denes. "Die Entstehung der 'Sieben Worte' im Spiegel des Haydn-Nachlasses in Budapest", *Haydn Emlékére*, Zenetudományi Tanulmányok VIII. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1960, pp. 146-58.
- Blume, Friedrich. "Josep Haydns künstlerische Persönlichkeit in seinen Streichquartetten", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, XXXVIII (1931), pp. 24-48; reimpresso en Blume, *Syntagma Musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, ed. por Martin Ruhnke. Casel: Bärenreiter, 1963, pp. 526-51.
- Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in Music*. 3ra ed. Berkeley: University of California Press, 1968.
- Landon, Howard Chandler Robbins. *The Symphonies of Joseph Haydn*. Londres: Universal Edition and Rockliff, 1955.
- LaRue, Jan. "Significant and Coincidental Resemblance between Classical Themes", *Journal of the American Musicological Society*, XIV (1961), pp. 224-34.
- Moe, Orin. "Structure in Haydn's *The Seasons*", *The Haydn Yearbook*, IX (1975), pp. 340-48.
- Sandberger, Adolf. "Zur Entstehungsgeschichte von Haydns 'Die Sieben Worten des Erlösers am Kreuze'", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, X (1903), pp. 47-59; reimpresso en Sandberger, *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. Vol. I. Munich: Drei Masken Verlag, 1921, pp. 266-81.