

Sjølvsitering som kommunikasjonsstrategi hjå Haydn – ei skisse

HALVOR HOSAR

I often quote myself. It adds spice to my conversation.
– George Bernard Shaw

INNLEIING

Det er allment kjent at komponistar på 1700-talet gjerne lånte musikalske idear, frå eigne verk so vel som frå andre sine. Fram til no har musikkvitenskapleg litteratur vore mest interessert i å syna korleis idear som tilsynelatande er inspirerte av ein annan, oppstår som eit resultat av eit relativt avgrensa tonespråk. Jan la Rue skreiv om saka:

In the 18th century, unless one can postulate a detailed intent on the part of the composers, any resemblances discovered in their music would seem to be more coincidental than significant.¹

Denne artikkelen har som mål å syna at siteringar frå eigne verk går att gjennom heile karrieren til Haydn, og at nærstudiør av biografi syner at ein del av publikumet Haydn såg for seg kjende verket sitatet kom frå. Mangel på historiske kjelder gjer at «a detailed intent» gjerne berre kan oppdrivast stykkevis, men ein kan finna indikasjonar på at ein slik har vore til stades, som ved at eit sitat omformast gjennom fleire satsar.

Dette konseptet er nytt i Haydn-forskinga, og denne artikkelen freistar å vera eit springbrett for vidare verksemrd. Han er òg tenkt som ei logisk påbygging på ei av dei nyare utviklingane innanfor Haydn-biografi: Sidan Haydn gjennom nesten heile livet i

all hovudsak skreiv tingingsverk, er det slåande at ein ofte finn sitat frå verk som det forventa publikumet allereie hadde ein viss kjennskap til, noko som passar godt saman med James Webster sine teoriar om at Haydn gjerne tilpassa verka sine til mottakaren.² Innanfor temaet som artikkelen tek for seg, er berre ein teori formulert tidlegare: Georg Feder foreslo i 1970 at Haydn undermedvite fortsette å arbeida med musikalsk materiale han hadde brukt tidlegare. Denne hypotesen går naturleg nok på tvers av påstandane i denne artikkelen, og kritikk av han er naudsynt før ein kan koma med vidare hypotesar.

For å argumentera for ein medviten, lyttarorientert sitatpraksis vil eg fyrst sjå på kva Haydn sjølv har skrive og sagt, før eg ser nærmare på tre verkpar: Symfoni nr. 45 (*Avskil-symfonien*) og 85 (*La Reine*), klaversonatane Hob. XVI:36 (andre sats) og 39 (fyrste sats), og ouverturane til *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreutze* og *Il ritorno di Tobia*. Desse verkpara er alle knytte til 1780-åra, kort tid etter at Haydn fekk rett til å selja sine eigne komposisjonar på den opne marknaden. Artikkelen tek til orde for at lyttarorientert sjølvsitering går att gjennom heile karrieren til Haydn, men at sitata som er nemnde over, må forståast som å ha meir til felles med døma ein finn frå Esterházy-perioden, enn dei kjende døma frå Haydn sine siste verk. Eit endeleg mål blir difor å kunne seia noko om korleis Haydn sine sjølvsiteringar endra seg over tid, og kva ein kan lesa ut av det.

TIDLEGARE MUSIKKVITSKAPLEGE ARBEID

Feltet verkar ikkje å ha hatt større historisk interesse. Ein kan finna spreidde merknadar i Hoboken 1957, men McCaldin 1982 og Feder 1970 verkar å vera dei einaste som har isolert fenomenet, og berre sistnemnde er omfattande nok til å vera av interesse her. Georg Feder presenterer ein konkurrerande teori i artikkelen «Similarities in the Works of Haydn», som seier at mange av sitata hjå Haydn er resultat av at han undermedvite arbeidde vidare med materiale han ikkje hadde utnytta alle moglegheitene til i originalverket. Som utgangspunkt for å sjå kva for rolle biografi har å spele i denne prosessen, kan ein sjå på sitatet under:

Did Haydn really choose the same theme ‘with premeditation’ for the Scherzando in piano Sonata in C# minor (Hob. XVI:36) and for the first movement of the G major Sonata (Hob. XVI:39) of the same series? The master so asserts in his letter of February 25, 1780, to his publisher. Parallel instances lead us to presume that such relationships crept in involuntarily. He could have sent an apology similar to that given to his publisher also to the King of Naples; for two Notturni for lire organizzate [Hob. II:26 og 27] begin with the same idea, which, it is true, continues in different ways.³

Dei to klaversonatane skal vi stifte nærmare kjennskap med etter kvart, men dei to *notturni* kan vi sjå nærmare på her. Føreordet i Ohmiya 1971 gjer det klart at Haydn sannsynlegvis skreiv Hob. II:26 for ein serie verk han sjølv hadde høvet til å gjeva kongen av Napoli under eit besøk i Wien – som skal ha sett igjennom og diskutert verka med Haydn – medan II:27 hører til ein seinare serie.⁴ Er det ikkje då meir sannsynleg at kongen av Napoli likte eit tema ekstra godt (men kanskje ikkje måten det utvikla seg på), og bad Haydn skriva eit nytt verk på same temaet? Eller at Haydn, godt nøgd med attendemeldinga, gjorde dette på eige initiativ? Dei biografiske opplysningane vi har, er for ufullstendige til å kunna gjeva noko eintydig svar, men historia kan vanskeleg takast til inntekt for at Haydn undermedvite fortsette å arbeida med eit tema. Feder ser òg på *La Reine*, der han meiner at temaet frå *Auskil*-symfonien som kjem att i den andre temagruppa, kom undermedvite til Haydn:

Most likely these three elements – broken triads, syncopations, murky bass – made Haydn [subconsciously]⁵ remember the beginning of his ‘Farewell’ Symphony where these features occur together, though with a pounding figure in the bass instead of a murky mass [sic].⁶

Feder observerer her mange like trekk i det melodiske materialet, men går ikkje so langt som å sjå på korleis dei er nytta, langt mindre kva ein finn av dei i dei seinare satsane. Eg har sjølv sagt like lite definitive prov for min hypotese som Feder har for sin, men di meir integrert ein idé er i eit verk, di meir sannsynleg verkar ein overlagt heller enn ein undermedviten bruk av eit tema.

I det heile ser Feder sine idear ikkje ut til å ha gjort stort inntrykk: Utover skildringa av *La Reine* i Hodgson 1976 har eg ikkje kome over nokon som har vidareført Feder sin undermedvitsteori. Temaet har med andre ord nærmast ikkje vore arbeidd med i litteraturen.

PRIMÆRKJELDER

Før ein kan gå laus på analysane, er det verdt å få med seg det vesle vi har frå Haydn sjølv om sjølvsitering. Det har overlevd minst to relevante tekster: det ovanfor nemnde brevet om klaversonatane, og ein anekdote frå Griesinger sine Haydn-samtaler. Nedanfor er dei viktigaste delane av brevet, som Haydn skreiv til forleggjaren Artaria rundt ein tematisk likskap mellom satsar i klaversonatane XVI:36 & 39:

I consider it necessary, in order to forestall the criticisms of any witlings, to print on the reverse side of the title page the following sentence [...]:

Avertissement

Among these 6 Sonatas there are two single movements in which the same subject occurs through several bars: the author has done this intentionally, to show different methods of treatment.

For of course I could have chosen a hundred other ideas instead of this one; but so that the whole opus will not be exposed to blame on account of this one intentional detail (which the critics and especially my enemies might interpret wrongly), I think that this avertissement or something like it must be appended, otherwise the sale might be hindered thereby.⁷

Brevet syner at Haydn var medviten om at det kunne vera farleg å nytta seg av ein slik strategi, og valde å taka eit ekstra steg for å sikra seg at ingen skulle misforstå intensjonane hans. Når han gjekk til det steget å sende eit slikt brev ved dette høvet, men utan at ein finn noko liknande for dei andre komposisjonane artikkelen omhandlar, er kanskje grunnen at desse sonatane er dei einaste av verka som var skrivne for eit borgarleg publikum, der komponisten ikkje hadde nokon annan direkte kommunikasjonsveg. Om konseptet var underforstått, eller om Haydn korrespondeerte direkte med mottakarane av dei andre verkpara, veit vi ikkje.

Den andre eksisterande kjelda er ei forteljing frå Griesinger om problema som oppstod då Haydn brukte opp att ein duett mellom Adam og Eva frå *Die Schöpfung* i *Schöpfungsmesse* (difor namnet), noko som var kontroversielt nok til at keisarinne Maria Theresia ba om å få partiet omskrive i hennar utgåve av partituret:⁸

In the mass that Haydn wrote in 1801 it occurred to him in the Agnus Dei qui tollis peccata mundi that frail mortals sinned mostly against moderation and purity. So he set the words qui tollis peccata, peccata mundi to the trifling melody of the words in The Creation ‘Der thauend Morgen, o wie ermuntert er’. But in order that the profane thought should not sound too conspicuous, he let the Miserere sound in full chorus thereafter.⁹

Dette sitatet syner at Haydn kunne la slike sjølvsiteringar få tolkningsmessige implikasjonar: Ved å referera til Adam og Eva sin musikk lèt han til å vilja seia at det frelseste mennesket går attende til tilstanden før syndefallet. Dette er det einaste dømet vi har der den hermeneutiske hensikten bak er so klar, noko som blir gjort mogleg av at både verka er vokalverk. I dei to hovuddøma eg ser på i artikkelen, verkar det som ei slik koppling ligg bak, sidan dei har opphav i respektive eit vokalverk og Haydn sitt mest kjende programmatiske verk, men utan at ein kan gjera heilt klart kva for tyding kopplinga hadde for dei fyrste lyttarane.

METODISKE PREMISSAR

Resten av artikkelen vil fokusera på korleis ein ved hjelp av ein kombinasjon av biografi og analyse kan koma langt i å forstå korleis sjølvstillinga til Haydn fungerer i eit verkperspektiv. Utover dei to sitata over manglar vi kommentarar frå komponisten sjølv, men som Feder og McCaldin syner, er Haydn sine sjølvstillingar ikkje avgrensa til desse høva. Kva kan ein då gjera for å argumentera for at ei kopling mellom to verk ikkje berre er tiltenkt, men òg meiningsberande? For å koma med ein slik påstand må verka kunne knytast saman gjennom at dei har vore framførte på den same staden innanfor eit relativt avgrensa tidsrom, gjerne samstundes med partiturpublikasjonar. Under slike tilhøve verkar det usannsynleg at Haydn skal ha brukt opp att idear for å spara tid, og ei forklaring som refererer til undermedvitet blir vanskelegare å opprethalda. Sidan artikkelen er meint som eit nybrottsverk, som har som mål å rettferdigjera nærmere studium av Haydn sine sjølvstillingar, må ein gjeva slepp på moglegheita til å gjeva dei ulike sitata meir enn kurisoriske analysar, sjølv om dei hadde fortent dette.

På det noverande tidspunkt synest verk frå 1780-talet å vera dei mest fruktbare studieobjekta, då dei vart skrivne ved eit vegskilje i livet til Haydn: Dei er komposisjonar frå dei fyrste åra han kunne tilpassa stilens sin til eit offentleg publikum. Om åra i teneste hjå Esterházy-familien er det langt vanskelegare å argumentera for einskilde koplinger, sidan året eit verk vart skrive ofte berre omtentleg kan fastsetjast, og fordi vi manglar primærkjelder som seier noko om sitatbruk ved hoffet.

Det er likevel ikkje tvil om at ein kan finna att likskapar som godt kan vera sjølvstillingar i verk frå denne perioden. Ein kan difor bruka som arbeidshypotese at komposisjonane frå 1780-talet representerer ei vidareføring av metodane Haydn hadde lært å bruka tidlegare. Når ein forstår desse komposisjonane, blir det difor kanskje mogleg å forstå tidlegare og seinare verk som ein kontinuerleg praksis som strekkjer seg gjennom karrieren til Haydn, og korleis praksisen hans endra seg etter kvart som publikum gjorde det.

AVSKIL/LA REINE

Kva betre stad å byrja enn symfoni nr. 45 (*Avskil*-symfonien, eks. 1)¹⁰ og 85 (*La Reine*, eks. 2), to av dei mest kjende Haydn-verka frå før London-perioden? Det er knapt ein kommentator som ikkje har lagt merke til at andre temagruppa i *La Reine* byrjar med ein variant av fyrstetemaet frå *Avskil*-symfonien, men nett kva ein skal lesa ut av det, verkar uklart: Daniel Heartz og A. Peter Brown nemner båe sitatet i sine *magna opera*, men når gjennom dei same prova motsette konklusjonar.¹¹

Eksempel 1: *Auskiel-symfonien* (nr. 45), 1. sats, opningstema t. 1-16:

The musical score consists of five staves. The top staff features Oboar and Horn. The second staff features Fyrstefiolin. The third staff features Andrefiolin. The fourth staff features Celli. The bottom staff is a bass staff. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2-4 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measures 5-6 show a continuation of this pattern. Measures 7-8 show a change in rhythm and dynamics. Measures 9-10 show a return to the previous pattern. Measures 11-12 show a continuation. Measures 13-14 show a change. Measures 15-16 show a final section.

Eksempel 2: Sitat frå *Avskil-symfonien* i *La Reine* (nr. 85), 1. sats, t. 62-77:

Fløyter

62

Fagottar
Fyrstefiolin

Andrefiolin & bratsjar

Celli

69

73

Kvifor denne forvirringa? I eit biografisk perspektiv verkar ei nærmare kopling mellom symfoniane tvilsam ved fyrste augekast: *Avskil*-symfonien vart skriven for Esterházy-hoffet i 1772, medan *La Reine* vart skriven for frimurarlosjen *Loge olympique* i Paris i 1785. I eit 1700-talsperspektiv er dette eit stort spenn både i tid og stad. Men ved nærmare ettersyn syner det seg at *Avskil*-symfonien vart framført ved nemnde losje i 1784, og eit partitur av symfonien vart gjeve ut i Paris rundt den same tida. På denne måten blir dei to verka knytte tettare saman, og å bruka opp att delar av *Avskil*-symfonien som ein kommunikasjonsstrategi blir difor plausibel.

Satsen inneholder eitt sitat, som er samansett av fleire element: Hovudtemaet frå *Avskil*-symfonien blir definert av figurane i fyrstefiolinen. Ved sidan av dette har temaet fleire element ved seg som i symfonien blir assosiert so sterkt med *Avskil*-temaet at det kan alludera til det *in absentia*: Den synkoperte stemma i andrefiolinen (omhandla nærmare nedanfor), statiske bassliner i fjerdedelsnotar, og ein uvanleg tjukk, statisk tekstur i blåsarane.¹² Berre det siste elementet er i seg sjølv uvanleg i Haydn sine verk, men alle tre blir i denne samanhengen nytta som referansar til sitatet.

Hypotesen som ligg bak analysen nedanfor, er at sitatet, heller enn å vera meir eller mindre tilfeldig, er ein av dei sentrale ideane som ligg bak verket, og at spenningane og problema som blir laga gjennom måten det blir brukt på, genererer stordelen av det motiviske materialet ein finn i satsen, som òg legg føringar for det motiviske materialet i seinare satsar.

Eksempel 3 syner den viktigaste motiviske utviklinga i opningssatsen, frå den langsame opninga til og med *Avskil*-temaet. Den langsame introduksjonen (takt 3–4) er laga av stigande skalaliner, punktert som i frank ouverture-stil; det tjukke akkompagnementet i treblåsarane bør merkast. Ved å reversere denne lina blir «grunnideen» til hovudtemaet (takt 12–15) skapt,¹³ der halen i den ovanforliggjande fiolinstemma inneholder eit terssprang. Dette blir plukka opp av repetisjonen av grunnideen (takt 16–19), der den underliggjande stemma er omforma til ein durseptimakkord før ho flatast ut til stegvis rørsle; halen introduserer nok eit nytt intervall, ein kvart. Det kadenserast so på den raskast moglege måten utan å bryta symmetrien, før ein i takt 23–29 ser korleis Haydn har utnytta materialet so langt til å skapa fyrstetemaet si ettersetning, laga av ein stigande skala, som i ouverturen, kombinert med ein broten, fallande akkord, som strekkjer seg over ein oktav. Fyrstetemaet sin førsetning er, trass i si relativt upretensiøse form, aldri heilt stabil; det er fyrst med kadensen og ettersetninga musikken oppnår ei verkeleg stabil form, ved at ters- og kvartintervalla kombinerast. Freistnader på å utvida ambitus, og stabiliteten til oktaven, blir til tema som går att seinare i verket.

Eksempel 3: Motivisk utvikling i *La Reine*:

The musical score consists of six staves of music for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat, and the time signature varies between common time and 2/4.

- Taktslag 5:** Labeled "Diminuendo". The melody begins with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns.
- Taktslag 12:** Labeled "Tempo lento, fermata". The melody features sustained notes and rests.
- Taktslag 16:** Labeled "Tempo animato, crescendo". The melody becomes more active with eighth-note patterns.
- Taktslag 23:** Labeled "Tempo animato, crescendo". The melody continues with eighth-note patterns.
- Taktslag 45:** Labeled "Forte, crescendo". The melody reaches a forte dynamic with eighth-note patterns.
- Taktslag 62:** Labeled "Forte, decrescendo, animato, fermata". The melody ends with a forte dynamic followed by a fermata.
- Taktslag 67:** Labeled "Forte, decrescendo". The melody concludes with a forte dynamic.

Etter fyrstetemaet kjem ein tematisk repetisjon, som berre syner seg å vera eit overgangstema etter at ein i repetisjonen av codettaen (takt 47–48), der Haydn, gjennom å la to musikalske «blokkar» med ulikt melodisk materiale og tekstur flyta i einannan, la-

gar ei line av tersar som strekkjer seg utover oktaven, til ein none, og skapar ei musikalsk «krise», som symboliserast gjennom at alt motivisk materiale forsvinn under vekta av ein intensiv tremolo-seksjon. Fyrst mot slutten av seksjonen kjem motivet frå codettaen attende, men innan dette har ein musikalsk intensitet bygd seg opp som ikkje utan vidare let seg opploysa, og som fører til ein brå stopp og eit musikalsk «kræsj»: *Avskil*-temaet, som strekkjer seg over to oktavar (takt 62–70).

Det synest difor som om alt materialet fram til dette punktet blir utvikla gradvis frå skalaen i introduksjonen til *Avskil*-temaet. Ved å gjere dette skapa Haydn ei unik rettferdiggjering av eksposisjonsrepeticjonen: Kjende lyttaren att *Avskil*-temaet, ville ei andre gjennomhøyring forklara det plutselige sitatet som eit logisk, men på ingen måte uunngåelig resultat.¹⁴ Det er verdt å merka seg at ein slik kjennskap ikkje er eit krav for at musikken skal vera forståeleg.

Eit argument mot at sitatet er sett inn so målretta som her hevdast, er at sitatet har ein «feil» samanlikna med kjelda: I *Avskil*-symfonien er temaet akkompagnert av ein synkope-figur i andrefiolinane, som her spelar ein annan, liknande, men ikkje identisk, figur som ein finn i takt 42–47 (eks. 4). Dette merkar Feder seg.¹⁵ Det han ikkje nemner, er at dur-versjonen av *Avskil*-temaet som kjem i byrjinga av gjennomføringa (takt 114–131, eks. 5), har denne figuren nett på same måten som originalen. Ein må merka seg at den synkoperte figuren ikkje er med att i reprisen, og at *Avskil*-temaet i beste høve er redusert til ein codetta-figur.

Eksempel 4: Synkopert figur i *La Reine*, fyrstesats:

Dette er eit avvik frå vanleg praksis i sonatesatsforma, men kan kanskje forklara om ein ser nærmere på funksjonane til det ulike materialet. Overgangstemaet verkar i det lengste som ein repetisjon av hovudtemaet, og det tonalt ustabile materialet dette temaet assosierast med, blir berre innført i siste liten, noko som kanskje kan forklara kvifor andretemaet byrjar i ein «ustabil» toneart. Å byrja andretemagruppa i moll i ein dur-sats var ikkje heilt ukjent, men eit val som i all hovudsak var brukt i relativt eksentriske satsar, som Haydn sin symfoni nr. 92 og Mozart sin *Idomeneo*-ouverture, både berykta for at dei går utover vanleg sonatepraksis.¹⁶ I *La Reine* blir sitatet passa inn ved at det tek over ein del av destabiliseringsfunksjonen overgangstemaet gjerne har. At synkopefiguren ikkje er med, kan vera av di at det skulle merkast at figuren ikkje var med i den første siteringa, og at det gjennom å vera til stades i den andre utgåva har fullført funksjonen sin, og er med på å markera utgåva i gjennomføringa som meir «fullkommen» enn utgåva i eksposisjonen.

Overgangstemaet må som kjent ofte skrivast monaleg om for å passa inn i repisen, og Haydn vel her å sjå heilt bort frå *Avskil*-temaet, slik at det syner seg at satsen eigentleg er monotonatisk, og at temaet frå *Avskil*-symfonien blir som ein ekstradel som rettferdigjer og rettferdiggjera av den motiviske utviklinga, men likevel er problematisk nok til at ein må kvitta seg med det for å få ein konvensjonell reprise.

Eksempel 5: Dur-utgåve av *Avskil*-temaet i *La Reine*, byrjinga av gjennomføringa:

The musical score consists of two staves of music. The top staff begins with a forte dynamic (Forte dynamic) and a forte bass note. It then features a series of eighth-note patterns in both the treble and bass staves. The bottom staff continues this pattern, maintaining the rhythmic flow established in the first measure. The music is in common time (indicated by '4') and uses a key signature of one sharp (F#).

Temaet er likevel so stort og karakteristisk at det krev opplysing,¹⁷ men som nemnt er ein fullstendig gjentaking i reprisen fråverande. Repetisjonen av temaet i gjennomføringa er i Ess-dur, satsen sin subdominant, med Charles Rosen sine ord ein «antidominant», som kan fungera som ein reprise toneart, òg utanfor reprisen.¹⁸ Ethan Haimo foreslår på den andre sida at dei siste taktane (eks. 6) fungerer som ein delvis reprise.¹⁹ Haimo sin analyse lagar ingen nærare koplinger mellom temaet i eksposisjonen og gjennomføringa, og med argumentasjonen over burde episoden i gjennomføringa vera eit godt alternativ. Kanskje er avsluttingsideen meint å fungera heilt motsett? At ein har med ei lita påminning om temaet til slutt, kan vera eit teikn på at *Avskil*-temaet eigenleg ikkje har utspela rolla si, men vil bli teken opp att sidan.

Eksempel 6: Delvis reprise av *Avskil*-temaet, fyrste sats:

273 Fyrstefiolin

Andrefiolin

Celli

I tredje og fjerde sats har element frå sitatet og dei omliggjande prosessane òg ein posisjon. Om fyrstesatsen utforskar og definerer oktaven som den breiaste ambitus for stabile uttrykk, blir denne posisjonen testa i tredjesatsen og reversert i finalen. I tredjesatsen (sjå eks. 7) er menuettenmaet avgrensa til ein oktav, der ein nesten får kjensla av at komponisten er skeptisk til å gå utover kvinten. Etter at han har oppnådd oktaven, blir melodien leidd attende ned frå kvarten i ei stegvis rørsle; legg merke til kor likt dette temaet er figurane frå codettaen frå fyrstetemaet i fyrstesatsen. I trioen blir oktaven etablert som «trygt territorium», som gradvis blir utfordra i mottemaet, først ved at komponisten lagar ein fallande sekvens av oktavfigurar, for so å laga ein lengre frase (stav 3) som hurtig strekkjer seg utanfor oktaven. I det same dette hender, kjem den tjukke blåsarteksturen og dei same enkle basslinene ein såg under *Avskil*-temaet, om kanskje i fjerdedels- heller enn i åttandedelsnotar. Denne omvegen endar med ein repetisjon av trio-temaet, og overstigingar av oktaven blir difor i praksis nekta.

Eksempel 7: Tema frå tredjesatsen av *La Reine*:

Eksempel 8: Hovudtema frå finalen i *La Reine*:

I finalen er hovudtemaet (eks. 8) forma av ein serie mindre motiv, på ein takt kvar, som berre saman greier å skapa ein oktav: Denne oppdelinga blir understreka av dei harmoniske skifta under kvar takt. Den viktigaste av desse er den fallande treklangen. Dette motivet skapar ein figur som liknar *Avskil*-temaet ved å leggja to av dei etter einannan i ein kontinuerleg, fallande kontur. Dette hender to gonger i løpet av satsen: i takta 52–53

og 98–99 (eks. 9). Både desse episodane blir førebudde av dei same allusjonane til temaet som ein finn annanstad: bass i åttandedelsnotar og tjukk blåsartekstur. Den første er basert rundt ein F⁷-akkord, den andre rundt G-moll. Allusjonane kjem attende mot slutten av satsen (taktane 197–203), men då med ein fallande skala som melodi i staden for dei fallande treklangane. Kan det vera at dei tre hendingane er ei reversering av prosessane ein såg i eksposisjonen av fyrstesatsen, der den stegvise introduksjonen, *Avskil*-temaet og *Avskil*-temaet i dur-omforming blir tekne opp att, men i motsett rekjkjefylgje? Rett nok er den synkoperte figuren i andrefiolinane ikkje med i noko av temaa, men ein finn han att i fiolinane i taktane 118–124, som kan tolkast som at han òg blir nysta ut av sitatet, på same måten som han byrja i fyrstesatsen.

Eksempel 9: Allusjonar til *Avskil*-temaet i finalen av *La Reine*:



Dette er på ingen måte alle prosessane som går føre seg i verket, og rekk ikkje som forklaring på finalen på same måte som det kunne gje greie for materialet i fyrstesatsen. Likevel ser det ut som om ein kan finna koplingar mellom *Avskil*-temaet og andre element i verket. Når vi veit at det eksisterer nære koplingar mellom dei to ved losjen dei var tinga for, kan ikkje slike koplingar anna enn styrkja påstandar om at sitatet var meint for å høyrast, og at det har hatt ei djupare mening i samtid. Kva denne kan ha vore, vil vi sannsynlegvis aldri få greie på, sidan vi ikkje har kjelder frå samtid som kan kasta ljós på saka.²⁰ Å merka seg slike likskapar kan likevel vera interessant både i biografiske og estetiske perspektiv.

IL RITORNO DI TOBIA/DIE SIEBEN LETZTEN WORTE

Koplingane i det føregående verkparet blir sterkare av at materialet som er nytta, er so karakteristisk. Men er det mogleg å laga meiningsfulle koplingar mellom satsar berre ved hjelp av standardmateriale? Eit verkpar som allereie er nemnt, er klaversonatane XVI:36 og 39. Eg vil føreslå eit anna verkpar som, i ljós av det vi kan lesa ut av klaversonatane, kan vera ein aktuell kandidat: Oratoria *Il ritorno di Tobia* (heretter *Ritorno*) og *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreutze* (heretter *Worte*). Ved fyrste augekast kan koplinga mellom sistnemnde par verka enno fjernare enn mellom symfoniane:

Ritorno vart skriven i 1775 for den wienerske *Tonkünstler Societät*, medan *Worte* vart skriven i 1785 på bestilling frå det fjerntliggjande Cádiz! Ved nærmare ettersyn verkar det likevel som at ein kan sjå trådar som koplar dei saman. I 1784 var det nemleg ei nyoppsetjing av *Ritorno* i Wien, og samstundes blei ouverturen, som er hovudsaka her, gjeven ut i partitur.²¹ Enkelte detaljar i orkestreringa kan òg tyda på at Haydn hadde Wien i tankane. I Wien var trombonen rekna som eit typisk kyrkjeinstrument²² – so typisk at Gluck kunne gjera ein effekt ut av det i sistesatsen av balletten *Don Juan*²³ – og når ein observerer at den opphavlege utgåva av verket har fire horn, medan den reviderte utgåva med songarar som kom ut ti år seinare, hadde to horn og to trombonar, byrjar ein å mistenkja at Haydn freista å skapa ein wienersk effekt, men med middel han kunne rekna med var tilgjengelege utanfor den wienerske kultursfären. Det same gjeld den eksentriske bruken av trompetar og paukar. Desse vart i stor grad sett på som tilhøyrande operaen, og for dei som var meir opptekne av å ottast enn å elsa sin gud, fall orkesterring i opera-stil i kyrkjesamanheng tungt for brystet. Maria Theresa hadde forbode trompetar og paukar i kyrkjesamanheng allereie i 1750-åra (ein stridest om kor stor effekten av dette var), og 30 år seinare klaga ein Joseph Richter især på bruken av desse instrumenta.²⁴ Haydn valde å avgrensa bruken av dei til sistesatsen, *Il terremoto*, som var meint å avbilda jordskjelvet som skaka Jerusalem etter Jesu død. At denne satsen var meint å vera særskild intensiv, synest gjennom bruken av den dynamiske markeringa *fff*. So vidt eg kjenner til, er dette den einaste gongen Haydn nyttar ho. Frå eit musikalsk perspektiv lèt bruken seg forklara ved at paukar og trompetar var dei mest lydsterke instrumenta i Haydn sitt orkester, og at dei difor knappast kunne utelatast i ein slik samanheng. Sannsynlegvis ville to av hornistane spela trumpet i denne satsen, og då berre ein av fløytistane er med, kan ein tenkja seg at ein av dei ville slå på paukane, so ein trøng neppe meir folk. Likevel er det ei merkeleg løysing, som ein kanskje kan forstå som eit svar på tidsånden, som var prega av tvungne avgrensingar av instrumentering i kyrkjemusikken. Som eit siste element hevdar Richard Will i si bok om den karakteristiske symfonien på Haydn og Beethoven si tid at forma og den motiviske retorikken i satsane vart skriven for å vera akseptabel både i Austerrike og i dei protestantiske områda.²⁵ Det burde difor ikkje vera urimeleg å tenkja seg at Haydn heilt frå byrjinga hadde planar for verket i Wien, og at dette kan ha vore ein faktor under skrivinga. Verket fekk i alle høve ein tidleg premiere blant adelshusa i Wien; dei fyrste framføringane vi kjenner til, var i 1787. Ein kan lett tenkja seg til at vertskapet og gjestene her var dei same som hadde hørt *Ritorno* tidlegare, og som kanskje òg hadde kjøpt seg ouverture-partituret.

Før ein går vidare til å sjå på den aktuelle musikken, er det verdt å ta eit sidesprang innom klaversonatane XVI:36 og 39 (eks. 10). Grunnen til dette er at dei har til felles med ouverturane at dei nyttar eit liknande grunnmateriale, som innanfor relativt avgrensa område får lov til å utvikla seg ulikt. Ved å sjå på klaversonatane, som Haydn sjølv erkjende som relaterte, kan ein sjå korleis slike koplingar kunne ta form. Felles for

dei to verkpara er at dei byrjande delane av dei ulike temagruppene er like, men utviklar seg ulikt etter at dei tematiske grunnpremissane er fastsette:²⁶

Eksempel 10: Klaversonatane Hob. XVI: 36, andre sats, og Hob. XVI: 39, fyrste sats:

Hob. XVI:36, Andre sats

Grunnidé Kontrasterende idé Utvida kadensrørsle

7

12 Autentisk kadens i dominanten Tonalt utsving til Ss

16 Halvslutting Reprise av opninga Autentisk kadens

Hob. XVI:39, fyrste sats

Grunnidé Kontrasterende idé Utvida kadensrørsle

6

10 Autentisk kadens i dominanten Tonalt utsving til Ss

11 Vidarearbeiding av grunnidé i staden for reprise Autentisk kadens

1. Plasseringa og artikuleringa av kadensane er nærmest identisk: Halvsluttingar i taktane 4 og 12, og ein autentisk kadens med tonika i oktavposisjon i takt 16. Takt 8 syner ein autentisk kadens i dominanten.
2. Midtdelen av temaet artikulerer eit kort tonalt utsving til det andre skalasteget.
3. Den opnande perioden innanfor dei første repetisjonsteikna er eit sokalla hybrid type 2-tema, der takte 0²-2¹ representerer ein grunnidé, og 2²-4¹ ein kontrasterande idé. Grunnideen er identisk i både satsane, medan dei kontrasterande ideane fram til kadensane fylgjer ulike baner. Kvar gong grunnideen går att (takta 5-6, 8-9 og 12-13) er handteringen av han nærmest identisk, medan materialet mellom grunnideen og kadensen gjerne skil seg frå einannan.

Går ein vidare til ouverturane frå *Ritorno* og *Worte*, verkar dei same prinsippa å vera fylgte, om noko meir perfert, og i eit større perspektiv. Ein viktig forskjell må for orden skuld nemnast: Materialet vi skal sjå på, opnar både verka, men i *Ritorno* er det ein langsam introduksjon, i *Worte* fyretstemaet og overgangstemaet frå ein sonatesatsform. Eksempel 11 og 12 syner reduksjonar av både. Især stikk fire punkt seg fram som identiske:

Eksempel 11: Ouverture, *Il ritorno di Tobia*:

The musical score consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) starts with a 'Grunnidé' section followed by a 'Grunnidé slutt?' section. The second system (measures 5-8) begins with a 'Vidareføring' section, followed by a 'Grunnidé (mod. rep.)' section, and ends with another 'Vidareføring' section. The third system (measures 9-11) concludes with an 'Orgelpunkt'. The fourth system (measures 12-13) concludes the piece.

Eksempel 12: Ouverture, *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*:

The musical score consists of two staves (treble and bass) in common time. The key signature changes from B-flat major (two flats) to A major (no sharps or flats). The score is annotated with the following labels:

- Measures 1-4:** Hovudtema (P), Grunnidé, Grunnidé (rep.), Vidarearbeitning.
- Measure 5:** Kadens, Overgang (T), Rep. av P?, Grunnide, Ikkje rep. av P!, Grunnide (mod. rep.).
- Measure 8:** Nytt tematisk materiale, Grunnidé, Grunnidé (rep.), Vidareføring, Kadens.
- Measure 10:** Orgelpunkt.
- Measure 11:** Continuation of the musical line.

- Verka blir sett i gang av ein nærest identisk opningsidé, som blir karakterisert av ei stigning på nesten to oktavar, ei uvanleg skarp punktering, og kombinasjonen av den kromatisk opphøgde septimen og den naturlege seksten.

2. Opninga av den andre frasen er ein falsk repetisjon, der opningsideen i både tilfella blir repetert identisk med fyrste gongen, men bryt den forventa repetisjonen ved å spela grunnideen opp att over det låge sjuandesteget.
3. Sjølv om lengda på dei aktuelle temaa ikkje er identisk, er kadensartikuleringane like: Den fyrste kadensen er ein autentisk kadens som glir over i det som verkar som ein temarepetisjon, den andre ei halvslutting som endar med eit orgelpunkt.
4. Både nyttar den same avsluttingsstrategien: Motivet frå opningsideen blir brukt opp att over orgelpunktet, men med eit nytt fokus på leietonen, som blir oppløyst over taktstreken. Temaet endar med eit karakteristisk trippelhammarslag.

Ulikskapane mellom dei to er rett nok større her enn i klaversonatane. Opningsideen blir spela ein gong i *Ritorno*, to i *Worte*; *Worte* har ein heilt klar kadensfigur mellom dei to temaa, medan *Ritorno* tilsynelatande treffer på kadensen tilfeldig og avsluttingsfiguren i *Ritorno* blir fyrst transponert ned til kvinten før oktaven. For orden skuld må det òg nemnast opp att at ideane ikkje er unike for dette verket: Variasjonar av opningstemaet finn ein mellom anna i Cannabich sin 50. symfoni, *Haffner-* og *Jupiter*-symfoniane av Mozart, og Haydn sin strykekvartett op. 20/2. Strategien punkt to ser på, kan ein finna att i *Oxford*-symfonien; og avsluttingsstrategien finn ein att i fleire langsame introduksjonar frå same tid. Likevel er det påfallande at både grunnideen og måtane han blir handtert på, er nærmast identiske i verka, især når ein hugsar på dei historiske koplingane som er nemnde over.

Georg Feder har merka seg enno ei anna koppling mellom verka: I utgåva av *Ritorno* frå 1784 har korsatsen *Svanisce in un momento* den same unisone kadensformelen i seg som i opninga av *Consummatum est* frå *Worte*.²⁷ Det er difor ikkje utenkjeleg at koplingane mellom desse verka går djupare enn det vi har sett her. Diverre har det vore skrive lite om *Ritorno*, sidan det fell utanfor dei to privilegerte repertoara innanfor Haydn sitt skaparverk: det tyske og det høgklassiske. Om koplingane mellom desse verka *summa summarum* ikkje er like utvetydige som mellom symfoniane, tillèt den programmatiske naturen deira fleire ulike tolkingar. Opningsideen av *Worte* har ei form som kan minna om ein forvrengd marsj, som kan tolkast som ein referanse til marsjen til Golgata.²⁸ At denne figuren so fort forsvinn, og berre gradvis og nesten umerkeleg blir innførd att, kan tolkast som at ein skiftar fokus frå dei eksterne hendingane til den indre psykologien rundt krossfestingshistoria. Dette passar med observasjonane til den fyrste kritikaren av verket, Johann Friedrich Christmann, som lovprisa verket for portretteringen av Jesu indre liv.²⁹ Det skulle ikkje vera vanskeleg å tenkja seg overflatiske koplingar til sorga til foreldra til Tobit, men det ser diverre ikkje ut til å vera liknande *topos*-parallelar i *Ritorno* som kan hjelpe oss vidare i eit figurlæreperspektiv.

Det kan vera fleire grunnar til at Haydn valde å byrja to verk med so like idear; berre nokre av dei er programmatiske. Kan han ha nytta gamle idear for å spa tid? Fleire kommentatorar har merka seg at Haydn var under uvanleg hardt press i den aktuelle

perioden og gjerne nytta opp att gamle idear,³⁰ men det stemmer därleg med at han klaga over kor mykje arbeid han la i *Worte*. Ville han forsikra seg om at idear han likte frå verket, blei høyrde utanfor *Tonkünstler Societät*, som hadde vist seg svært vanskeleg å arbeida med rundt nyoppføringa av *Ritorno*?³¹ Ynskte han at folk skulle sjå at det framleis var idear som var verdfulle i eit gamaldags verk som *Ritorno*? Eller ville han laga ei eksplisitt kopling mellom historiene? Enkle kopplingar mellom historiene om dei to tapte sønene som til slutt kom til rette, burde ikkje vera vanskelege å laga seg, men om dei er sofistikerte nok til å vera tilfredsstillande, er ei anna sak. Når Haydn vel å enda *Worte* med ein so kort og dyster sistesats,³² kan det kanskje vera ein respons til *Ritorno*, som har vore kritisert for at Tobit kjem for tidleg heim, og at ein stor del av verket er ei rein feiring, utan større dramatisk interesse. Problemet med den siste forklaringa er at *Ritorno* berre var kjend i Wien.

Men ser ein på Michael Walter si tolking av *Ritorno*, ser ein at nett denne eksklusivitetan kan ha vore meiningsa: Han foreslår at *Ritorno* delvis vart skiven som ein kritikk mot reformene til Joseph II, der Haydn åtvarar at sjølv positive endringar ikkje måtte koma for fort.³³ *Worte*, på den andre sida, blir av Richard Will tolka som eit uttrykk for mangel på tru på dei same reformene. Kan Haydn ha ynskt å gjeva uttrykk for haldningar som hadde endra seg i perioden mellom dei to verka, anten hjå seg sjølv eller hjå lyttarane sine? Ein veit dverre lite om Haydn sitt politiske syn, og det er vanskeleg å gå god for denne hypotesen utan prov for at Haydn mista trua på Joseph II sin reformpolitikk. Om han hadde ei liknande bodskap i tankane, skulle ein tru at det skulle vera mogleg å oppfatta han, òg i vår tid.

YMSE ANDRE SITAT AV ULIK KARAKTER

Tiåra då Haydn komponerte verk for Esterházy-familien, lèt seg vanskelegare tolka med våre briller. Grunnen til dette er at vi ikkje veit nok om livet ved hoffet, og komposisjonar kan ofte berre tidfestast innanfor ei svært omtentleg tidsramme. Nok ein gong er *Avskil*-temaet ein god plass å byrja: Ein finn det òg att i symfoni nr. 60, *Il Distratto*. Det er godt mogleg at denne symfonien er basert på ein opera som har gått tapt, noko som kanskje kunne forklara kvifor *Avskil*-temaet var so lett forståeleg for publikum i den legendariske historia om premieren til *Avskil*-symfonien.³⁴

Ein tredje symfoni frå same tid kan kanskje reknast med: I symfoni nr. 56, skiven anten i 1773 eller 74, er ein dur-variant av *Avskil*-temaet nytta to gonger i fyrstetemaet, framheva ved å bli spela i *f* mot materiale som elles er i *p*.³⁵ Når denne symfonien blei skiven eitt eller to år etter *Avskil*-symfonien, kan ein kanskje tenkja seg at det har fungert som ein «anti-*Avskil*», ei panegyrisk hylling av fyrsten for at han hadde behandla musikarane godt det siste året? Dette kan i alle høve ikkje provast ordentleg, men er likevel verdt å merka seg; det vil ofte vera det beste vi er i stand til med verka frå Esterházy-perioden.

Den store majoriteten av likskapar kan ein nok ikkje forstå på denne måten. Ein del verk kan forståast som medviten ombruk, der motivasjonen bak synest å vera nett det motsette av døma vi har sett på so langt: Lyttarane på Haydn si tid var ikkje kjend med mange av dei meir obskure komposisjonane hans, og desse kunne han difor bruka materiale opp att frå. Det mest kjende dømet er operaen *Il Mondo della Luna*, der ouverturen i omorkestrert versjon blei til fyrstesatsen i symfoni nr. 63, *La Roxelane*, medan andre brotstykke kjem att i operaen *La vera costanza*,³⁶ *Mariazellermesse*, so vel som i fleire klavertrioar.³⁷ Operaen vart mest sannsynleg aldri framført utanfor Esterházy-hoffet medan Haydn levde, og var difor ei grei kjelde for musikalsk materiale til verk som var meint for det offentlege. Ein finn det same fenomenet med verka for Lira organizzata, skriven for kongen av Napoli; ein finn att tema frå desse i fleire verk, inkludert andresatsen i *La Reine*.³⁸

Særs mange sitat og likskapar av ulik grad vil falla utanfor det ein kan byggja opp av system. Til dømes finn ein i finalen av symfoni nr. 69 temaet som finalen i *Militær-symfonien* (nr. 100) baserer seg på.³⁹ Er dette, som nemnd over, ombruk av arbeidsøkonomiske grunnar? Tykte Haydn ideen var like vyrdeleg som artikkelforfattaren gjer? Var det undermedvite? Tilfeldig? Utover at det ikkje er grunn til å tru at publikum i London, som *Militær-symfonien* var skriven for, hadde fått høyra symfoni nr. 69 nokon gong, er det uråd å seia noko sikkert den eine eller andre vegen. I mangel på biografiske data er dette ein situasjon ein ofte vil støyta på, og eit overordna prinsipp må vera at ein må ha eit grunnlag for å kunna seia noko om karakteren til ein idé.

Til slutt kjem ikkje alle sitat ein finn hjå Haydn frå eigne verk: Daniel Heartz nemner i sine bøker ei rekkje sitat frå Gluck og Mozart, respektive frå før og etter Haydn byrja å selja komposisjonar til andre enn fyrst Esterházy. Desse koplingane fell utanfor hovudtemaet i artikkelen og er difor ikkje omtala, anna enn at det for framtidige studiar kunne vera interessant å sjå om ein kunne finna koplingar til komponistar ettertida ikkje har vore like snill mot: Prins Nikolaus Esterházy er kjend for å ha vore ein tilhengjar av Gluck, og det er difor lett å tenkja seg at Haydn brukte opp att musikk frå operaer for å blidgjera han. Opphøgjinga av Gluck og Mozart over andre samtidige komponistar var komplett i 1803, då Jean Paul samanlikna Haydn, Gluck og Mozart med dei greske tragikarane Aiskylos, Sofokles og Evripides,⁴⁰ men i tida under Esterházy-fyrstane var desse berre to av mange, om av dei beste. At det skulle finnast att koplingar frå mindre kjende komponistar frå same tid, burde difor ikkje vera utenkjeleg.

SEINE SITAT OG SLUTTINGAR

Ein finn att to kjende sjølvsiteringar i Haydn sine siste verk: Den tidlegare nemnde duetten frå *Die Schöpfung* i *Schöpfungsmesse*, og fyrstetemaet frå andresatsen i *Paukeslag-symfonien* (nr. 94) i *Schon eilert froh der Ackermann* frå *Die Jahreszeiten*. Desse sitata er av ein noko annan karakter enn dei tidlegare, i at dei heilt sidan verka fyrst vart fram-

førde, har vore kjende og aldri har trengt rettferdiggjering, sjølv i høvet der vi ikkje har kommentarar frå komponisten sjølv. Dette blei gjort mogleg av framveksten av eit internasjonalt standardrepertoar, som Haydn sine siste storverk var ein del av heilt frå byrjinga: I 1801 ville det ha vore stor sjanse for at den vanlege konsertgjengar allereie kjende til *Paukeslag-symfonien* og *Die Schöpfung*, anten han eller ho budde i Paris, London eller Wien. Dette gjorde at reglane for sitering endra seg, sidan komponisten etter kvart kunne seja ganske sikkert om eit sitat ville vera til å kjenna att internasjonalt. Dette gjorde skreddarsyninga vi har sett i tidlegare høve overflødig.

Men kan ein òg tenkja seg at den tidlegare praksisen synte seg å vera lite effektiv? Haydn hadde før 1779 berre unntaksvis lov til å selja eigne komposisjonar, og det har sjeldan vore erkjent kor stor denne omveltinga var for Haydn.⁴¹ Kan ein difor kanskje òg forstå desse komposisjonane som utforsking av grensene for kva ein kunne tillata seg av kompliserte innfall for eit offentleg publikum? Det bør no verka plausibelt at Haydn kjende til at *Auskil-symfonien* vart framført i Paris i 1784, året før han byrja arbeidet med *La Reine*, men at desse framføringane var gløymde i 1787, då den nye symfonien fekk si fyrste framføring i Paris, kan ein knappast lasta lyttarane for; kronologien for *Ritorno* og *Worte* er nesten heilt identisk. At slike koplinger kan ha fungert godt i eit lukka miljø rundt Esterházy-hoffet, kan lett tenkjast, men dei fungerte knappast utanfor denne samanhengen. Å skapa liknande effektar blei berre mogleg etter at ein fekk eit internasjonalt standardrepertoar av offentleg karakter, der Haydn sine symfoniar og oratorium hadde ein sentral plass frå den dagen dei fyrst vart framførde.

Men jamvel om ein vedgår alt dette, er desse sitata like mykje ein del av musikken som tidlegare og seinare døme, og dei er ein del av ein siteringspraksis som ser ut til å gå gjennom heile Haydn sin karriere. Deira noko kryptiske natur gjør dei utfordrande å studera, men samstundes spesielt verdfulle: Dei gjev oss ein modell for korleis Haydn kan ha nytta lyttarorientert sjølvsitering i tiåra ved Esterházy-hoffet, og er ein kontrast til seinare sjølvsiteringar. Korleis siteringsbruken endra seg over tid, er ei historie som enno ikkje er skriven, og som vi nok berre kan håpa å forstå stykkevis. Verka frå 1780-åra vil naturleg stå som eit midtpunkt i arbeidet mot ei slik historie, då dei syner korleis Haydn byrja å eksperimentera med å skriva for eit offentleg publikum.

Noter

- 1 La Rue 1961, s. 224.
 - 2 Dette blei fyrst skrive om i Webster 2005. Ei lett revidert utgåve eksisterer på tysk i Webster 2010.
 - 3 Feder 1970, s. 187.
 - 4 Dette er skildra meir detaljert i Ohmiya 1990.
 - 5 At det er dette Feder meiner, kjem ikkje klart fram av sitatet når ein tek det ut av samanhengen sin. For å få dette i perspektiv må ein ta med eit par set-
- ningar som kjem rett før sitatet, vedrørande baryton-trio nr. 4 og strykekvartett op. 9/4: «The master did of course not go through the music of the string Quartet or make efforts to reconstruct the earlier theme. Quite involuntarily he reproduced the same idea and let it this time move on a path which had partly been prepared before. Perhaps a subsidiary motive in the first movement (bars 61,

- ff.) of the Paris Symphony 'La Reine', composed 1785–86, may supply an answer, though not the only possible one, as to how reminiscences of this kind occur» (Feder 1970, s. 190–191).
- 6 Feder 1970, s. 191.
- 7 Robbins Landon 1959, s. 25. Den tyske originalutgåva kan finnast i Bartha 1959, s. 90–91.
- 8 Brand 1941, s. 407.
- 9 Hertz 2008, s. 653. Ein litt annan versjon er gjeven i Robbins Landon 1977, s. 201.
- 10 Alle notedøme nyttar reduksjonar laga av artikkelforfattaren.
- 11 Brown 2002, s. 212, Hertz 2008, s. 364.
- 12 Akkompagnementet er tjukt samanlikna med kva som var mogleg med ensemblet Haydn arbeidde med. Ein oppnår sjølvsgart ikkje den same effekten som om han hadde hatt med klarinettar, men desse byrjar Haydn fyrst å nyitta i den andre bolken av London-symfoniane, som enno var nesten ti år unna.
- 13 William E. Caplin kallar dette «the basic idea», som er avleidd av Schönbergs «Grundgestalt» (Caplin, 1998, s. 264). I mangel av nokon kodifisert norsk term får «grunnidé» duga. Fyrstetemaet er det Caplin kallar «compound theme», der ein har to blokkar på 8 + 8 taktar, som er skilde av ein kadens, men likevel oppfatta som ein heilskap. Det er ikkje nokon klar forskjell på styrken til kadensane, som Caplin krev (op. cit., s. 65), men i denne samanhengen er det ikkje nokon tvil om at frasane til saman utgjer fyrstetemaet.
- 14 Rett nok var det på denne tida enno ikkje vanleg å droppa repetisjonen av eksposisjonen, og mange av dei moderne motførrestellingane mot reine repetisjonar gjeld ikkje. Dette betyr sjølvsgart ikkje at komponistar ikkje var klar over at noko høyrest anleis ut den andre gongen ein høyrer det, og hadde prøvd å nyitta denne effekten. *La Reine* må i so høve seiast å vera eit uvanleg klårt døme.
- 15 Feder 1970, s. 192.
- 16 Moderne analysar av desse verka er publiserte i Hepokoski 2010 og Riley 2010.
- 17 Sidan temaet ikkje har ein ordentleg kadens (som definert av Caplin 2004: ein autentisk kadens der både dominant og tonika står i grunnstilling), fell det inn under det Hepokoski (2002) kallar ein «tri-modular block», som er heva over kravet om å bli teken opp att i reprisen. Charles Rosen (2012B) hevdar på si side at døma han ser på, heller lèt seg forklara som avvik frå ein underliggjande standard, der kompensérande mottiltak blir gjort.
- 18 Utan å taka side i denne striden verkar *La Reine* å passa godt inn i Rosen sin hypotese.
- 19 Utan å taka side i denne striden verkar *La Reine* å passa godt inn i Rosen sin hypotese.
- 20 På same måten som vi veit at mange tidlegare symfoniar hadde programmatiske tydingar som ikkje lenger kan tydast. (Temaet er i Haydn-samanheng omhandla i Webster 1991. Det vesle vi veit om dei fyrste framføringane, er oppsummert i Warwick 2004.)
- 21 Historia til dei respektive verka finn ein i føreorda til Unverricht 1959 og Schmid 1963.
- 22 Baines 1984, s. 635.
- 23 Hertz 1995, s. 186.
- 24 Hertz 1995, s. 15–16.
- 25 Will 2002, s. 98–100.
- 26 Dei fylgjande analysane baserer seg på terminologien frå Caplin 1998, som det er ein fordel om lesaren er kjend med.
- 27 Feder 1970, s. 194. Feder er rask til å skyta inn at dette materialet har ein generisk kvalitet ved seg: «This example is also interesting from another point of view. It opens up a view into the relationship existing between the individual work of art and the store of vocabulary, formulae and stereotypes common in a certain era or school.» Ordlegginga får det likevel til å sjå ut som han har funne noko meir i dette materialet enn døma han kjem med etterpå.
- 28 Marsjen som klassisk *topos* er omhandla i Ratner 1985, s. 16. Dobbelpunktertinga ser ut til å gjeva dei resterande taktane ein energistøyt, som reduserer lengda på dei to resterande slaga til halvparten.
- 29 Will 2002, s. 103.
- 30 McCaldin 1982, s. 177, Ohmiya 1990, s. 367.
- 31 Brown 1980, s. 362.
- 32 Karakteren til denne slutten vart kritisert av fleire kommentatorar i samtid. Sjå Will 2002, s. 124–126.
- 33 Walter 1984, s. 167–168.
- 34 Feder 1970, s. 192. Webster (1991, s. 332) seier ikkje noko om moglegheita i boka si om *Auskilsymfonien*, men eg har aldri sett noko prov for det motsette.
- 35 Eit anna høve gjev oss moglegheita til å sjå på kriteria for å avgjere kva ein bør rekne som plausible døme på lyttarorienterte koplingar og ikkje, ein kan sjå på at den same ideen går att i slutten av Kyrie-satsen i *Lord Nelson*-messa. Å kopla dette verket til dei andre blir problematisk fordi tidspennet mellom dei to verka er stort nok til at Esterházy-

slekt i mellomtida hadde skifta overhovud to gonger; sitatet er òg berre gjeve ein gong, og heilt i slutten på eit verk. I mangel på prov for at prins Nikolaus den 2. var kjend med *Avskil-symfonien*, verkar det meir fornuftig å gå ut frå at sitatet anten berre hadde personleg meinung for Haydn, eller rett og slett var tilfeldig.

36 Det er mogleg desse sitata kom inn i 1785, då Haydn måtte rekonstruera verket etter hugsen (Heartz, 2008, s. 341).

37 Clarke 1992, s. 430–431. Merk fråværet av framføringshistorikk.

38 Hoboken 1957, s. 152.

39 Feder 1970, s.188–189.

40 Rosen 2012A, s. 114–115.

41 Webster 2002, s. 121.

Litteraturliste

- Baines, Anthony C. 1984: «Trombone» i *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Sadie, Stanley (red.), bind 3
- Bartha, Dénes. 1965: *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel)
- Brand, Carl Maria. 1941: *Die Messen von Joseph Haydn* (Würzburg)
- Brown, A. Peter. 1980: «Joseph Haydn and Leopold Hofmann's 'Street Songs'» i *Journal of the American Musicological Society*, 33, nr. 2, s. 356–383.
- Brown, A. Peter. 2002: *The Symphonic Repertoire bind II: The First Golden Age of the Viennese Symphony: Haydn, Mozart, Beethoven and Schubert* (Indiana)
- Caplin, William E. 1998: *Classical Form. A Theory of Formal Function for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (Oxford)
- Clarke, Caryl. 1992: «Il Mondo Della Luna» i *The New Grove Dictionary of Opera*, Sadie, Stanley (red.), bind 2
- Feder, Georg. 1970: «Similarities in the Works of Haydn» i *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday*, Robbins Landon, Howard Chandler (red.), Chapman, Roger E. (red.), s. 186–197 (Crows Nest)
- Haimo, Ethan. 1995: *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Compositional Logic* (Oxford)
- Heartz, Daniel. 1995: *Haydn, Mozart and the Viennese Style 1740–1780* (New York)
- Heartz, Daniel. 2008: *Haydn, Mozart and Early Beethoven 1781–1802* (New York)
- Hepokoski, James. 2002: «Beyond the Sonata Principle» i *Journal of the American Musicological Society*, bind 55 no. 1, s. 91–154
- Hepokoski, James. 2010: «Sonata Theory and Dialogic Form», i Bergé, Pieter (red.) *Musical Form, Forms and Formenlehre: Three Methodological Reflections* (Leuven)
- Hoboken, Antony van. 1957: *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, Band I* (Mainz)
- Hodgson, Antony. 1976: *The Music of Joseph Haydn – the Symphonies* (London)
- La Rue, Jan. 1961: «Significant and Coincidental Resemblances between Classical Themes» i *Journal of the American Musicological Society*, 14, no. 2, s. 224–234
- Lister, Warwick. 2004: «The First Performance of Haydn's 'Paris' Symphonies» i *Eighteenth-Century Music*, bind 1 no. 2, s. 289–300
- McCalldin, Denis. 1982: «Haydn as Self-Borrower» i *The Musical Times*, bind 123, no. 1669, s. 177–179
- Ohmiya, Makoto. 1971: *Joseph Haydn – Werke Notturni mit Orgelleiern* (Munich)
- Ohmiya, Makoto. 1990: *Joseph Haydn – Lyrenstücke: Eine Gesamtstudie* (Tokyo)
- Ratner, Leonard. 1985: *Classic Music: Expression, Form and Style* (Munich)
- Riley, Matthew. 2010: «Hermeneutics and the New Formenlehre» i *Eighteenth-Century Music*, bind 7 nr. 2, s. 199–219
- Robbins Landon, Howard Chandler 1959: *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn* (London)
- Robbins Landon, Howard Chandler 1977: «Haydn: The Late Years 1801–1809», bind 5 i *Haydn: Chronicle and Works*, 5. bind (London)
- Rosen, Charles. 1988: *Sonata Forms* (New York)
- Rosen, Charles. 2012a: «Mozart and Posterity» i *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature* (Harvard)

- Rosen, Charles. 2012b: «Structural Dissonance and the Classical Sonata» i *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature* (Harvard)
- Schmid, Ernst Fritz. 1963: Joseph Haydn Werke – *Il ritorno di Tobia* (Munich)
- Unverricht, Hubert. 1959: *Joseph Haydn Werke – Die Sieben Letzten Worte Unseres Erlösers am Kreutze (Orkesterfassung)* (Munich)
- Walter, Michel. 1984: «Die Tobias-Dramen bis zu Haydns Oratorium „Il ritorno di Tobia“», i *Haydn-Studies*, 5, nr. 3, s. 147–168
- Webster, James. 1991: *The Farewell Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge)
- Webster, James. 2002: «Between Enlightenment and Romanticism in Music: ‘First Viennese Modernism’ and the Delayed Nineteenth Century» i *19th Century Music*, bind 25 nr. 2–3, s. 118–137
- Webster, James. 2005: «Haydn’s Aesthetics» i Clark, Caryl (red.): *The Cambridge Companion to Haydn* (Cambridge)
- Webster, James. 2010: «Ästhetik», i Raab, Armin (red.), Siegert, Christine (red.), Steinbeck, Wolfram (red.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber, s. 28–33
- Will, Richard. 2002: *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven* (Cambridge)

Summary

Throughout Haydn’s career one finds scattered quotes from works he had written earlier. In some cases it seems that the work quoted from had been relevant for the audience Haydn was addressing his new composition to, through concerts and publications of scores. This suggests that Haydn occasionally would quote himself as a communicative strategy.

This article looks closer at two such quotations: The theme from symphony no. 45 (*Farewell*) is quoted in symphony no. 85 (*La Reine*), and the introduction to the overture from *Il ritorno di Tobia*

was adapted to serve as the beginning of the overture of *The Seven Last Words of our Saviour on the Cross*. These quotations are subsequently compared to earlier and later instances, which suggests that Haydn would use such self-quotations throughout his career, but that the quotations from his last works were able to address an international audience due to the emergence of an international standard repertoire. The article seeks to be a foundation for further works exploring the same phenomenon.

Keywords

Haydn, quotation, Formenlehre

Biography

Halvor Hosar (b. 1986) is a student at the Norwegian University of Science and Technology (NTNU) in Trondheim. He is currently working on his master’s thesis on the Kyrie movement from the Viennese mass 1770–1830 from a modern *Formenle-*

bre perspective, as well as a student’s dictionary of musicology in Norwegian and a monograph on Sparre Olsen in Ottadalen.
E-mail: halhosar@online.no