

Marit Arnesen Bergendahl

Haydn, kanoner og hverdagsmusikk

46. Thy Voice O Harmony

Canon cancricans a tre

The image shows a musical score for a canon in three voices. The title is "46. Thy Voice O Harmony" and the subtitle is "Canon cancricans a tre". The score is written for three voices, each on a separate staff. The lyrics are: "Thy voice o Harmony is di-vine". The music is in a simple, rhythmic style characteristic of Haydn's canon. The lyrics are written below the notes, and the words are split across the lines of the staves. The score is presented in a mirrored, upside-down format.

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikk

Universitetet i Trondheim

Trondheim, høsten 2014

Forord

Denne oppgavens problemstilling har kommet til svært stykkevis og delt. Min gode venn og masterkollega Halvor Hosar presenterte meg for disse kanonene med forslag om å fremføre dem. Det har foreløpig blitt en skriftlig oppgave, men framføringen er fortsatt et mål for framtiden. Jeg skylder en stor takk til alle de som har oppmuntret meg, motivert meg og hjulpet meg på veien mot en ferdig master. I sær er jeg Halvor Hosar takk skyldig, som har bidratt med råd og gode tanker både til oppgavens oppbygging og forslag til litteratur. Takk til mine reddende engler som har passet barn i nødens stund, Camilla, Trine Lise, Hanne og Kolbeinn, Pål, Emely, Randi, Caroline og min kjære Emil og i sær mamma, som kom reisende ned for å trå til i innspurten. Dette hadde ikke gått uten deres hjelp! Tusen takk til Rahel Geier og Roman Hankeln for hjelp til oversettelse av tyskspråklige kilder, av noe utfordrende art for en, hvis morsmål slett ikke er akademisk tysk fra tredve- og femtitallet. Takk til veileder Randi som har kommet med gode råd og svært konstruktive innspill til utforming og gjennomføring av oppgaven.

Trondheim, november 2014

Marit Arnesen Bergendahl

Innholdsfortegnelse

Table of Contents

Forord.....	2
Innholdsfortegnelse	3
Innledning.....	4
Problemstilling.....	6
Disposisjon.....	7
Litteratur.....	8
Begrepsavklaring.....	10
Beslektede sjangre.....	13
Andre begreper.....	15
Teori og metode.....	16
Haydns bakgrunn og inspirasjonskilder.....	20
Haydns bakgrunn.....	20
Haydns inspirasjonskilder og læremestre.....	22
Kanonenes opprinnelse.....	25
Die Heiligen Zehn Gebote Og Thy Voice O Harmony.....	26
De verdslige kanonene.....	28
Utgivelser og utgaver.....	31
Utgivelser av enkeltkanoner.....	31
Posthume utgivelser av mer og mindre fullstendige samlinger	31
Tekstene.....	33
Feilaktige tilskrivelser, uskrevne kanoner og falske kanoner.....	35
Kanonenes generelle musikalske tekstur.....	38
Kanonens historie fram til 1700-tallet.....	40
De første referansene til kanon og diskurs vedrørende begrepene.....	40
Vicentino og Zarlino.....	46
Prima pratica, seconda pratica og kanonens økende pedagogiske status.....	50
Haydn, hans samtidige og deres forhold til kanoner.....	53
Catches og glees.....	57
Analyse.....	60
Sechstes Gebot.....	61
Tod und Schlaf.....	67
Haydns ærgjerrige kontrapunktiske forsøk.....	69
Komparativ analyse.....	72
Kanonenes plass i Haydns liv og virke.....	74
Den kontrapunktiske arven.....	74
Et subtilt hevnmotiv.....	76
Haydns egen musikk, av ham selv, for seg selv?.....	77
Konklusjon.....	80
Litteraturliste.....	82

Innledning

Sent i sitt liv og virke, på høyden av sin karriere, skrev Joseph Haydn små vokale kanoner. Det er skrevet utfyllende avhandlinger om Haydn og hans musikk, men kanonene er ikke viet mye oppmerksomhet verken i det skrevne ord eller innspillinger. Disse kanonene er små stykker, tidvis svært underholdende, med tekster som ikke innbyr til dypere filosofiske utledninger.

I *Grove Music Onlines* artikler om kanon blir en gjort oppmerksom på at sjangeren kanon gjennom tiden har vært omdiskutert. Da Haydn dro til London i 1790 var kanonen sett på som en utdatert sjanger, en akademisk geskjeft innen kontrapunkt, og en arkaisk tradisjon som ble viet liten oppmerksomhet bortsett fra i akademiske kretser.

Strengt kontrapunkt er et prinsipp man kan bruke uavhengig av stil. Det er en teknikk som har overlevd gjennom århundreder. Karakter, tekster og teknikker har blitt tilpasset sosiale og musikale omgivelser, men sjangeren har likevel overlevd svingninger i anerkjennelse helt fram til i dag. Den har sågar blitt sett på som den ultimate øvelsen innen kontrapunkt. De flamske komponistene Johannes Ockeghem og Josquin des Prez skrev mesterverk innen den kanoniske sjangeren sent på fjortenhundretallet. På femtenhundretallet skrev Nicola Vicentino (*L'antica musica*, 1555) og Gioseffo Zarlino (*Le Istituzioni harmoniche*, 1558) hver sin avhandling som er betydningsfulle kilder for definisjonen og utviklingen av kanon.¹

Tross noe akademisk uenighet vedrørende begrepet og betydningen, kunne man forvente at enhver teoretisk avhandling om musikk skulle inneholde et kapittel om kanon. På sekstenhundretallet ble kanonen likevel, i større og større grad sett på som en sjanger som begrenset de musikalske mulighetene, en abstrakt komposisjonsteknikk som (ble det hevdet), forstyrret nyskaping av musikk og tilslørte teksten. Videre inn i syttenhundretallet ble den igjen tatt fram i lyset. Kanoner var i visse kretser en populær selskapeleg syssel, og ble i Mozart og Haydns hender komponert til små mesterverk. Likevel ble aldri Haydns kanoner en stor salgssuksess for noen av Haydns forleggere.

På syttenhundretallet var hverdagssituasjonen en helt annen enn den vi har i dag. Tilgangen på musikk var en helt annen, bruken var følgelig også helt annerledes. En av flere former for musikk som var tilgjengelig for borgerskapet i Haydns tid var kanoner. Menn samlet seg i vertshus for å synge små vokale stykker i fellesskap, under noens kyndige musikalske ledelse.² I Haydns tid økte behovet for musikk for å behage borgerskapet, og musikk til sosiale formål ble etterspurt.

¹ Mann et al. *Canon*. [Lesedato 10.11.2014]

² Schenbeck 1996 s. 233.

Haydn skrev disse kanonene i sine eldre år. Han hadde sunget i kor siden han var svært ung, og spilte selv klaver og fiolin. Han kunne reglene innen forskjellige komposisjonsstiler, han hadde tatt sine egne stilistiske valg, produsert store verk både før og etter at han skrev kanonene og var godt kjent på kontinentet. Han hadde ingen problemer med å skrive musikk til spesifikke formål, ei heller musikk til sosialiseringformål. I det kanoner ble sett på som en akademisk disiplin, et læremiddel for kontrapunkt, kan ikke det ha vært formålet for Haydns kanoner. Det var heller ingen selvfølge fra starten av hans liv, at Haydn skulle bli en komponist som satte standarder innen flere sjangre og skrev musikk som har overlevd til i dag. Dette har fattet min interesse for en komponist hvis personlighet, i følge historien, var gemyttlig, hvis musikk var nyskapende, og hvis historie er en erketypisk variant av den lille mann som arbeidet seg opp til stor anerkjennelse, og som likevel har beholdt sin menneskelighet.³

³ Landon 1976 s. 22.

Problemstilling

Hvordan skriver Haydns kanoner seg inn i hans produksjon? Hvilken tradisjon skriver han seg inn i? Haydn hadde skrevet mange store og mer betydningsfulle verk, og kanonen som komposisjonsprinsipp var ikke veldig godt ansett blant alle Wiens kjente komponister. Da Haydn skrev disse kanonene, var han en anerkjent komponist, som allerede hadde produsert store mengder musikk. Med dette er det mange spørsmål som reiser seg. Hvordan skriver Haydn seg inn i en tradisjon som egentlig allerede er gammel på den tiden? Hvorfor kom den polyfone teknikken i vanry? Jeg vil i min oppgave forsøke å svare på hva det går an å si om Haydns kanoner, hvordan de var et produkt av hans samtid og inspirasjonskilder.

Disposisjon

Anekdotene og bemerkninger om tilblivelsen av Haydns kanoner er få og spredt. Disse vies et kapittel, da de er et viktig utgangspunkt for å kunne si noe om hvordan kanonene har oppstått. Kanonene ble, etter Haydns ønske, ikke utgitt i hans levetid. Utgivelseshistorien bak kanonene har dermed hatt mye å si for kanonenes ettermæle og utbredning. Dette har ført til noen utfordringer vedrørende antall og autentisitet, og må vies noe oppmerksomhet i en oppgave om Haydns kanoner. Noe plass er gitt til avklaring av begreper, kanskje spesielt begrepet *stambok*, som er en av de mer betydningsfulle kildene som sier noe om kanonenes opprinnelse. Kontrapunkt og polyfoni er to begreper med noe flytende betydning, og et kapittel om kanon kan vanskelig skrives uten også å gjøre rede for deres utvikling. Et kapittel vies til *catches* og *glees*, betydningsfulle sjangre som er nært beslektet med syttenhundredallets kanoner. For å bedre forstå Haydn og hans kanoner må noe plass vies til hans samtid, omgivelser og læremestre. Disse har vært inspirasjonskilder med betydning for hele hans produksjon, og er et viktig utgangspunkt for å kunne skrive om hvordan kanonene føyer seg inn i hans musikalske arv. Haydns samtidige og deres forhold til kanoner, har også satt hans egne kanoner inn i en musikkhistorisk kontekst. For å øke forståelsen av kanonene vil noe plass vies til analyse av et utvalg av dem, basert på variasjon, opprinnelse og type kanon. Jeg avslutter med en diskusjon om hvordan Haydns kanoner skrives seg inn i hans produksjon, sett i lys av kanonens historie, Haydns livsvilkår og hans læremestre.

Litteratur

De mest åpenbare kildene sier lite om Haydns kanoner. Litteratursøket har vært en stor del av oppgaven. Under gir jeg rede for de kildene jeg i størst grad har brukt i min oppgave.

H. C. Robbins Landon har skrevet *Haydn, Chronicle and Works*, et omfattende biografisk verk gitt ut i 1976. Landon skriver om Haydns kanoner, men han er ikke den som har i mest utstrakt grad har behandlet dem. Han har, i sitt kapittel om Haydns kanoner, henvist til Otto Erich Deutsch, som er den kilden jeg har hatt mest nytte av i denne oppgaven. I den grad jeg har funnet opplysninger om kanoner som ikke finnes i Deutschs bidrag, har de stort sett kommet fra Landon og *Das Haydn Lexikon*.

Das Haydn Lexikon er en voldsomt godt oppdatert kilde, som kort og fyndig presenterer det man skulle ønske å vite i informative korte innslag om det meste av relevans til Haydn.

Otto Erich Deutsch er en av de som har skrevet utfyllende om Haydns kanoner. Det finnes betegnelser vedrørende kanonene i andre kilder, men de er noenlunde få og korte. Deutschs bidrag til emnet er dyptpløyende og grundig, og ikke til å komme utenom når Haydns kanoner skal behandles. I 1932 ga Deutsch ut en artikkel i *Zeitschrift fuer* [sic] *Musikwissenschaft*, gitt den klare og enkle tittelen *Haydns Kanons*.⁴ I denne skriver han utfyllende om tekstene, utgivelsene og det vi kjenner til av opprinnelsen av kanonene. Tekstene til Haydns kanoner er et omdiskutert tema. En dyptpløyende gjennomgang av disse er det ikke plass til i en masteroppgave hvor formålet er å skrive hvordan kanonene passer inn i Haydns øvrige musikalske arv. Noe har jeg dog tatt med, i den grad jeg har ment det har en hensikt. Deutschs artikkel fra 1932 er den mest siterte kilden jeg har møtt i min søken etter litteratur om emnet. Henle forlag ga ut en utgave av både de sakrale og de verdslige kanonene i 1959.⁵ Dette er en ryddig og informativ gjengivelse av Haydns kanoner, og den det har syntes mest formålstjenlig å ta utgangspunkt i. Noteeksemplene til analysene kommer fra denne utgaven. Ut over selve boken med kanoner, har Deutsch med medforfattere gitt ut et hefte med kritiske kommentarer. Her står det angitt oversikt over kilder, kommentarer til notebildet og tekstene. For en oversikt over tekster og originkildene til Haydns kanoner kan interesserte lese henholdsvis Deutschs artikkel fra 1932, forordet fra Henles utgivelse og Kritischer Bericht fra 1965.

Jen-Yen Chen har skrevet mye om Fux og hans idolisering av Palestrina. Chens avhandling og artikler om Fux, kontrapunkt og det tidløse idealet har vært svært nyttig hva angår å sette Haydns

⁴ Deutsch 1932.

⁵ Deutsch editerte og skrev et informativt forord for denne.

kanoner inn i historisk kontekst.

Alfred Mann er en skikkelse med stor akademisk tyngde hva angår Haydn og kontrapunkt. I tillegg til en rik produksjon av litteratur som eneforfatter, er han medforfatter på en artikkelen om kanonens historie fra *Grove Music Online*. Det er en noenlunde kortfattet artikkel, som gir et godt utgangspunkt for å lese mer om kanonens historie. Manns bok, *The Study of Fugue*, har også vært kilde til uvurderlige poenger vedrørende kontrapunkt, polyfoni og kanonsjangerens utvikling.

H. C. Robbins Landon og David Wyn Jones har sammen skrevet monografien *Haydn, His Life and Music* fra 1988 som i begynnelsen ga en nyttig innføring i Haydns kanoner, men som i forhold til Otto Erich Deutsch, blir lite informativ. De har dog satt London-reisene i perspektiv, og gitt gode innspill til de sjangrene som ikke er hoveddelen av min oppgave, men likevel relevante, nemlig *Catches* og *glees*. Jeg kan ikke se at Landon og Jones har referert til Deutsch, men de er blant få. I min oppgave videreformidler jeg informasjonen som synes relevant.

Kildene er i stor grad enige, men om noen detaljer, deriblant årstall, hersker en viss uenighet. Jeg har, så langt det har vært mulig, påpekt de plassene hvor uenigheten hatt betydning for denne oppgaven.

William E. Caplins bok *Classical Form* kom inn nokså sent i forløpet. Derfor har jeg tatt med kun det som har syntes mest relevant etter hvor mye tid jeg har hatt tilgjengelig. Jeg skulle gjerne hatt mer tid til å se på teknikker brukt i wienerklassisk formtankegang, for i større grad å kunne skrive kanonene inn i Haydns produksjon.

Oxford Music Online har vært en uvurderlig kilde til kunnskap. Deres nettleksikon, som også inneholder ulike *Grove*-leksika, har i rikt monn gitt kunnskap om både Haydn, kontrapunkt, polyfoni, mange av begrepene jeg har brukt i min oppgave, og denne oppgaven hadde vært en betraktelig vanskeligere oppgave hadde det ikke vært for deres nettleksikon, som har gitt et vell av kilder som jeg som student ved NTNU har kunnet beyttet meg fritt av.

Begrepsavklaring

En *kanon* er den strengeste formen for kontrapunktisk imitasjon. Etymologisk stammer det fra det greske *kanon*, som betyr regel, forskrift eller rettesnor. Originalt refererte det til en formel eller inskripsjon, som musikeren skulle løse for å ekstrahere en eller flere stemmer fra de gitte notene.⁶ Det brukes musikalsk om kontrapunkt, hvor en stemme gir melodien videre til en annen, eller til alle de andre, som ved gitte intervaller må imitere den note for note. Det vi i dag ville beskrevet som en kanonisk prosedyre, eller simpelthen en *kanon*, er referert til med termene *collatio*, *caccia*, *chace*, *catch*, *round* og *fuge* i kildene fra sen middelalder og tidlig renessanse. Tidlig på femtenhundretallet var fuge det begrepet som oftest ble brukt om kanonisk prosedyre, spesielt i praktisk rettede kilder.⁷ Dette har medført en viss akademisk forvirring og uenighet, som blir behandlet i kapittelet om kanonens historie.

I følge en av New Groves artikler om kanon fins kanoner i flere satstekniske varianter.⁸ *Streng kanon* betyr at den imiterende melodien er helt lik originalmelodien. Intervallene og rytmen beholdes helt nøyaktig. I *fri kanon* er intervallene de samme numerisk, men kvaliteten kan endres. En mollters kan eksempelvis endres til en durters.⁹

Kanon ved oktav (eller et hvilket som helst annet intervall) betyr at følgestemmene må starte på det spesifikke intervallet. En kanon for to stemmer kalles *kanon 2 i 1*. Likeledes kan man tenke seg *kanon 3 i 1* og *4 i 1* og så videre. En *kanon 4 i 2* er en dobbel kanon, hvor to og to stemmer synger hver sin kanon samtidig.¹⁰

I *kanon ved augmentasjon* holder den imiterende stemmen lengre noter enn den melodien de skal imitere. Medmindre annet er spesifisert betyr augmentasjonen dobbelt så lange noter.¹¹ *Kanon ved diminsjon* er det motsatte. *Kanon Cancrizans* (norsk *krepskanon*) er en type hvor den imiterende stemmen synger (eller spiller) melodien baklengs. Cancrizans kommer fra det latinske ordet for krabbe, *Cancer*. Andre navn på denne er *Canon per recte et retro*, *Rectus et Inversus* og (retrograde) *baklengs kanon*.¹²

I en speilvendt, eller omvendt kanon (*canon by inversion*, også kjent som *al rovescio*) går intervallene i den imiterende kanonen motsatt vei av originalmelodien. Hvis det første intervallet i originalmelodien går opp, går det første intervallet i den imiterende melodien ned, og så videre.

⁶ Mann et. al. *canon*[Lesedato 28.10.14].

⁷ Collins 1992 s. 8.

⁸ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

⁹ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

¹⁰ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

¹¹ Whittal *Augmentation* [lesedato 13.06.2013].

¹² Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

Canon per Arsin et Thesin betyr det samme som *invertert* kanon, men i tillegg blir trykket i den imiterende melodien endret. Stavelser som i originalmelodien er sterke, blir svake i den imiterende, og så videre.¹³

En *uendelig* eller *evig kanon* (*perpetual canon* or *infinite canon*) er en kanon hvor samtlige stemmer kan starte på nytt igjen etter å ha sunget igjennom melodien. Slik kan de holde på i det uendelige. Det motsatte er *finite Canon*.¹⁴ En uendelig kanon er det samme som en round.

Falso canone, eller *pezzo concertate*, er et begrep brukt i diskusjoner om del to av en finale i italiensk attenhundretallsopera, om et type ensemble hvor stemmene presenterer det samme melodiske materialet i kanonisk stil¹⁵. Denne oppsto sent i det 18. århundret og ble brukt av Rossini, Verdi og Beethoven¹⁶. Slike stykker er vanligvis kontemplative og ikke for kjappe, hvor karakterene i operaen drømmer seg bort.¹⁷

En *round* er en kort, uakkompagnert *infinite*, eller *perpetual canon* sunget med gjentakelse ved unisonen eller oktaven, hvor stemmene kommer inn etter tur. Også kjent som *rondellus*, *rotundellus* og *rota*. Begrepet stammer helt tilbake til Grocheo, som i sin *Theoria* beskrev «en melodis tilbakekomst (the return of a melody) til seg selv, som i en sirkel»¹⁸. Grocheo har i samme kilde assosiert *rondellus* med verdslige festligheter (*in festibus vulgarum laibus*). Her også har begrepene hatt varierende betydning og konnotasjoner i historiens framgang. Kjente eksempler er *Three Blind Mice*. Denne sjangeren var svært populær i England etter det sekstende århundret.¹⁹ En *round* er statisk og sirkulær, som regel for minst tre stemmer. Hver stemme kan synge melodien noen runder. *Rounden* kan ende ved at hver stemme slutter å synge ved enden av melodien.²⁰ En *catch* er en type *round*, men begrepet brukes oftest om lattervekkende rounds hvor ordene foreslår noe annet når de synger.

Begrepet *caccia* (på fransk *chace* og spansk *caça*) henter som regel til scener som faktisk minner om jakt. *Caccia* ble framført av to kanoniske stemmer som jaget etter hverandre over en fri tenorstemme (a free tenor part).²¹

Hugo Norden har i sin bok *The Technique of Canon* definert *spiralkanon* som en kanonisk gjentakelse (*canonic recurrence*).²² Han skriver at en *spiralkanon* er en tostemt

¹³ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

¹⁴ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

¹⁵ En akkompagnert kanon er en kanon hvor en eller flere stemmer spiller uavhengig materiale. Pachelbels Kanon har en selvstendig *Passacaglia-basslinje* og en trestemt kanon over.

¹⁶ Beethoven brukte denne teknikken i *Fidelio: Mir ist so Wunderbar*.

¹⁷ Budden *Pezzo concertato* [Lesedato 10.11.2014]

¹⁸ Mann 1987 s. 9 (The study of fugue).

¹⁹ Johnson *Round* [Lesedato 01.11.2014].

²⁰ Johnson *Round* [Lesedato 01.11.2014].

²¹ Mann 1987 s. 9.

²² Norden 1982 s. 55.

kanon med transponert gjentakelse. Den kan gjøres på to måter, enten at den endrer modus innen en toneart, eller at en kanon blir transponert til en ny toneart.

John Caldwell skriver om *ricercare*, at det i sin videste betydning er et strengt vitenskapelig (han bruker ordet esoterisk) stykke, en teknisk komposisjonsmetode. Ordet *ricercare* har betydning for hvordan musikken utformes, da det stammer fra det å søke og å finne. På italiensk betyr *ricercare* nettopp «å lete etter». Den vanligste typen var en imitativ *ricercare*, med visse likheter til *fantasia* og *fuge*.²³

Jonathan Dunsby definerer *polyfoni* i *Oxford Companion to Music*. Ordet er gresk og betyr «mange lyder». Det er en musikalsk tekstur med to eller flere uavhengige stemmer som klinger samtidig, i motsetning til monofon musikk (en enkelt melodi) eller homofon musikk (hvor én melodisk linje er mest fremtredende og de andre stemmene støtter opp under melodistemmen).²⁴

I *The Oxford Companion to Music* har Arnold Whittall definert *kontrapunkt* som en enhetlig og lett forståelig kombinasjon av distinkte melodiske linjer. Flere stemmer kombineres, hvor hver enkelt stemme har en individuell, viktig betydning og helheten til sammen utgjør en sammenhengende enhetlig tekstur. Slik ser vi at kontrapunkt er det samme som polyfoni.²⁵ Begrepet kontrapunkt kommer fra det latinske uttrykket *punctus contra punctum*, med andre ord «punkt mot punkt», eller «note mot note».²⁶ En melodi, eller stemme, kalles et *kontrapunkt* til en annen. Johann Joseph Fux skrev *Gradus ad Parnassum* (1725) hvor han syntetiserer reglene for kontrapunkt, og ble for ettertiden en viktig kilde til kunnskap om kontrapunkt, som man vanskelig kommer utenom.²⁷ Intensjonen var å trene studenter i strengt kontrapunkt, som en forberedelse på veien mot å kunne komponere med fritt kontrapunkt. Kontrapunkt deles opp i fem arter med hver sine spesifikke regler. I tråd med gamle regler og tradisjoner ble en *cantus firmus*, en melodi, satt av læreren, mot hvilken studenten skulle skrive sin melodi, eller sitt kontrapunkt. Imitasjon er vanlig innen kontrapunkt. Hvis imitasjonen er streng, er det kanon.²⁸

Wolf Frobenius skriver i *Grove Music Online* at forholdet mellom begrepene polyfoni og kontrapunkt i større grad defineres av tradisjonelle musikkhistoriske inndelinger, heller enn spesifikt adskilte begrepsdefinisjoner.²⁹ De to begrepene har blitt klart adskilt bare et par ganger. I boken *Harmonie oder Kontrapunkt*, av en anonym forfatter, ble forskjellen mellom kontrapunkt og polyfoni definert som at kontrapunkt var den eldre måten å komponere med flere stemmer, og

²³ Caldwell *Ricercare* [Lesedato 10.11.2014]

²⁴ Dunsby *Polyphony* [Lesedato 30.10.2014].

²⁵ Whittall *Counterpoint* [Lesedato 30.10.2014].

²⁶ Sachs et al. *Counterpoint* [Lesedato 30.10.2014].

²⁷ Blant annet studerte Haydn *Gradus ad Parnassum* i sin tid som ung musiker i Wien, i den tiden han ikke hadde noen fast ansettelse.

²⁸ Whittall *Counterpoint* [Lesedato 30.10.2014].

²⁹ Frobenius et al. *Polyphony* [Lesedato 30.10.2014].

polyfoni var den nye (selv om han også i sin diskusjon brukte dem om hverandre).³⁰ Det er mer vanlig at polyfoni har blitt brukt som synonym for kontrapunkt. Kontrapunkt er ofte brukt spesifikt for den faktiske prosessen, å forme flere stemmer, mens polyfoni refererer til en komposisjon formet av flere stemmer.³¹ Videre har stilistiske endringer blitt tilskrevet polyfoni heller enn kontrapunkt. Hvis begrepene er synonyme, til tross for forskjeller i bruk, innebærer de likevel to forskjellige skrivestiler i følge Adorno.³² Kontrapunkt betegner en komposisjon hvor delene graderes etter rang, polyfoni er et melodisk arrangement av stemmer med lik betydning.

Part writing (tysk *Stimmführung*, heretter omtalt som stemmeskriving) er det aspektet av polyfoni og kontrapunkt, som anerkjenner hver stemme som en individuell linje, eller stemme. Dette står i motsetning til en stemme som et element hvor den harmoniske helheten er det viktige resultatet. For oppleves som uavhengige må hver linje må derfor ha en egen melodisk form og rytmikk.³³

Alfred Mann skriver i forordet til en engelsk utgave av Fux's *Study of Counterpoint*, at når det er snakk om *discantus* i middelaldermusikk så mener man to stemmer som synger hver sin melodiske linje melodi mot hverandre, selv om det er snakk om flere stemmer. Videre skriver han at *discantus* var forgjengeren til begrepet kontrapunkt.³⁴

Beslektede sjangre

Syttenhundredtallet så oppblomstringen av flere sjangre med korte flerstemte sanger av lystig karakter; *catches*, *glees* og såkalte *partsongs*. Disse er nært beslektet til kanon, i det de har lagt grunnlaget for mye musikk brukt i sosiale sammenhenger. Innenfor Haydns produksjon nevnes ofte kanoner, *catches* og *glees* samlet.

David Johnson og Nicholas Temperley har i sin artikkel «*Glee*» i *The Oxford Companion to Music* definert *glee* som en flerstemt sang, komponert på 16-, 17-, eller attenhundretallet. Ordet kommer fra gammelengelsk *gliv* eller *glēo*. David Johnson har i to av sine artikler om emnet skrevet forskjellige betydninger. I den ene skriver han (sammen med Temperley) at *glee* betyr musikk, og i en annen, skrevet for *Grove Music Online* skriver han at *glee* betyr underholdning.³⁵ *Glee* lånte mange av sine karakteristikk fra den tidlige madrigalen; en tendens til å dele teksten i små seksjoner og gi hver enkelt strofe en emosjon, uten å ta hensyn til diktets metriske struktur, innfelte

³⁰ Frobenius et al. *Polyphony* [Lesedato 30.10.2014].

³¹ Frobenius et al. *Polyphony* [Lesedato 30.10.2014].

³² Frobenius et al. *Polyphony* [Lesedato 30.10.2014].

³³ Drabkin *part writing* [Lesedato 14.10.2014].

³⁴ Mann 1971 s. vii.

³⁵ Johnson og Temperley *Glee* [Lesedato 01.11.2014]; Johnson *Glee* [Lesedato 01.11.2014].

korte homofone passasjer, hvor en eller flere stemmer midlertidig faller ut av ensemblet for så å komme inn igjen; imitativt kontrapunkt, streng kanon og uventede endringer av taktart. På den andre siden hadde den også noen karakteristikk fra sin egen tid. Detaljert dynamikk som inkluderte *sf* og *fp*, kromatisk harmonikk, og med tiden også tema som berørte mange av det engelske dagliglivets aspekter kom til i syttenhundredallets *glee*.³⁶ Tidlig på syttenhundredallet var den dominerende formen for flerstemt sang til sosialt bruk *catches* for menn. Dette var en form for kort humoristisk *round*, generelt med lidderlige tekster som omhandler drikking, mannlig sosialt samvær og jakt. *Glees* var også til å begynne med forbeholdt menn, vanligvis for TTB, ATB, eller ATTB, hvor altstemmen ble sunget av kontratenorer. Fra ca 1740 ble engelske madrigaler nyoppdaget og trykt, hvilket inspirerte komponister til å lage nye flerstemte sanger, lengre enn *catches*, mer ekspressive og elegante, med større tekstlig tematisk omfang.³⁷ Dette var blant annet for at det skulle være passende for damer, både med tanke på lytting og deltagelse. *Glees* ble stort sett skrevet for tre til fem stemmer, av og til for seks til åtte. Tekstene var i liten grad strofiske, men ble heller skrevet slik at en og en frase ble fremtredende, med spesielt fokus på ordmaling. De inneholdt en blanding av homofon og kontrapunktisk komposisjon. Noen *glees* fra denne perioden er nesten imitasjoner av madrigaler.³⁸

Partsongs (heretter omtalt som flerstemte sanger) er små vokale verk, som regel uakkompagnerte, og med sekulære tekster. «Parts» sikter til de forskjellige stemmene, heller enn strukturer delt opp i seksjoner. Hver stemme er en del, en part. Dette står i motsetning til verk for en solostemme og piano. Verkene fins for både delte og blandede grupper og hver stemme kunne synges av en solist eller en gruppe mennesker.³⁹ Slike flerstemte sanger omfatter i teorien *catches*, *glees* og madrigaler. I praksis refererer det som regel til små, sekulære, vokale stykker. Det er vanskelig å definere dem presist. De er som regel homofone, med melodien i den øverste stemmen. Det er dog en for snever definisjon, da den overser både madrigalens og den flerstemte sangens strukturelle potensial. Sekulariteten i tekstene utgjør også en uklar definisjon, da sakrale *partsongs* eksisterer. Flerstemte sanger ble kultivert i England på syttenhundredallet. Tidlig på attenhundretallet var den dominerende formen for slike små flerstemte sanger *catches*, sunget av menn. Samlinger med *rounds* og *catches* ble utgitt med den hensikt å more folk i sosiale omgivelser.⁴⁰

³⁶ Johnson *Glee* [Lesedato 01.11.2014].

³⁷ Johnson og Temperley *Glee* [Lesedato 01.11.2014].

³⁸ Johnson og Temperley *Glee* [Lesedato 01.11.2014].

³⁹ Osborne *Partsong* [Lesedato 03.11.2014].

⁴⁰ Blezzard *Part song* [Lesedato 03.11.2014].

Andre begreper

I Boksmålsordboka på nett kan vi lese at *stambok* fra tidlig av var en minnebok eller et poesialbum. En *Stammbuch*, heretter omtalt på norsk som stambok, var et litterært virkemiddel for å uttrykke sine følelser ovenfor et annet menneske, spesielt av vennlig karakter.⁴¹ Skikken med å skrive i sine venners stambok var svært populær på midten av femtenhundretallet i det tyskspråklige området. Slike personlige bøker har, ut over de tyskspråklige land, blitt funnet i Nederland, Danmark, Sverige og Sveits.⁴² Bøkene er tett knyttet til tysk språk og kulturhistorie.⁴³ Disse bøkene gir innsikt i dens eiers liv og vennskap, i en tid da vennskap fikk stadig større betydning. I den siste halvdel av det attende århundret vokste stambokskikken i popularitet. De gir et godt innblikk i vennekulten (friendship cult, som Itoh betegner det), og kan fortelle oss mye om den skriftlige tyske kulturen.⁴⁴ En svært vanlig anledning og årsak til å holde en stambok var ved utenlandsreiser. Ved lange reiser, var det vanlig at venner og slektninger skrev vel jennomtenkte, godt utarbeidede, høviske innslag i hverandres bøker for å minnes hverandres gode selskap.⁴⁵

En slik bok er et fysisk medium, hvor man kunne se et slags testamente over et menneskes liv og vennlig innstilte forbindelser, et minne over ens liv og levnet. Det fysiske aspektet ga muligheten til å gå tilbake igjennom sidene, og se over tidligere innslag og minnes henfarnede hendelser, tider og følelser. Man kunne se tilbake over andres innslag, og ha det som en modell for hvordan en skulle forme sitt eget bidrag. I disse kildene finner man både litterære, estetiske og musikalske innslag. De fleste innslagene er litterære, noen er illustrasjoner og bilder.

De mest populære musikalske innslagene i en stambok var kanon, lied og instrumentalmusikk.⁴⁶ I noen innslag er musikk også brukt på grunn av den visuelle effekten av notasjonen.⁴⁷ De gir oss et innblikk i datidens estetiske strømninger og i sin ytterste konsekvens, det tyske åndslivet. Opprinnelsen av fenomenet diskuteres fortsatt, men de er svært verdifulle kilder i historieforskning, og er en av primærkildene for de få av Haydns kanone man kjenner opprinnelsen til.

⁴¹ Itoh 1992 s. 4.

⁴² Itoh 1992 s. Vii.

⁴³ Itoh 1992 s. Vii.

⁴⁴ Itoh 1992 s. iii.

⁴⁵ Itoh 1992 s. 4.

⁴⁶ Itoh 1992 s. iv.

⁴⁷ Itoh 1992 s. iv.

Teori og metode

Peter Levin presenterer i sin bok *Excellent Dissertations!*⁴⁸ konseptene med *prosjekt* og *avhandling* (min oversettelse)⁴⁹. Et prosjekt er et stykke arbeid man tar på seg, eksempelvis å finne svaret på et forskningsspørsmål, teste en hypotese eller teori, evaluere en hendelse eller å formulere en kritikk. Det andre man må gjøre er å skrive prosjektet i oppgaveform, presentere funnene, diskutere deres betydning og komme til konklusjoner. Videre skriver han at det er lett å blande disse to. Han nevner for eksempel at hvis prosjektet innebærer lesing og tenking, heller enn feltarbeid og laboratoriarbeid, kan det hende distinksjonen mellom prosjekt og avhandling blir uklar, fordi skriving vil være en del av prosjektarbeidet i tillegg til å skrive selve avhandlingen. I denne oppgaven har disse to i aller høyeste grad blitt blandet. Levin forteller at prosjekt og avhandling vanligvis utvikler seg sammen, slik at ikke bare gir prosjektet stoff til avhandlingen, men at skrivingen av avhandlingen kan føre til nye tanker og idéer, som gir ny giv til prosjektet. Slik har også dette prosjektet gått. Prosjektet har vært svært lærerikt, og skriveprosessen har bidratt til å forme både prosessen og det ferdige resultatet.

Harald Jørgensen presenterer tre viktige arbeidsoppgaver i forskningsprosessen: Problemutvikling, informasjonsinnsamling, og resultatutvikling.⁵⁰ Gjennom masterløpet har vi blitt oppfordret til å lage problemstilling, masterskisse og disposisjon. Det har opplevdes svært problematisk å lage en disposisjon over noe som ikke er ferdig, hvor undertegnede ikke visste resultatet, og hvor problemstillingen har blitt spisset underveis. Veileder foreslo tidlig en formulering av problemstillingen som undertegnede har tolket noe annerledes enn veileder. Det har medført et noe utfordrende løp, hvor verken masterskisse eller førsteutkast til disposisjon ble fulgt opp, og hvor utdypingen av selve problemstillingen har trådd frem ettersom forståelsen av materialet har økt. Problemstillingen i denne oppgaven har først og fremst vært et interessant tema masterstudenten gjerne ville utforske, den spesifikke formuleringen av et problem har kommet til underveis.

Opgaven startet med idémyldring og friskriving. Hoel⁵¹ skriver at all skriving går ut fra at vi må bruke oss selv som stoffkilde i tillegg til materiale vi har samlet oss utenfra, og at vi trenger måter å aktivisere det på. Assosiasjoner, ord og formuleringer har blitt tømt på arket i påvente av å organiseres. Friskriving fullstendig fritatt fra kritikk har vært et nyttig verktøy for i det store og det

⁴⁸ Levin 2005 s. 23.

⁴⁹ Levin bruker ordet dissertation.

⁵⁰ Jørgensen 1992 s. 48.

⁵¹ Hoel, 1995 s.13.

hele å komme noen vei. I en læringsprosess kan friskrivning være et nyttig verktøy for å komme i gang med en oppgave hvor det faglige stoffet virker ubegripelig. En kan fort bli litt låst når en føler at man må skrive veldig teoretisk uten at det føles naturlig. Det har tatt tid å venne seg til vitenskapelig sjargong. I skriveprosessen har det vært nyttig å skrive ned noe for å se om det faktisk egner seg i masteroppgaven, om det gir mening sett i sammenheng med resten. Dette stemmer godt overens med hva Harald Jørgensen (1992) sier, at skriveprosessen «løper parallelt og integrert med forskningsprosessen».⁵² Haydn er en komponist om hvem det er skrevet mye, og det er mye igjen å lære. I mitt tilfelle har det ført til at spørsmålene har blitt til underveis, og svaret har trådt fram stykkevis og delt.

Torlaug Løkensgard Hoel beskriver i sin bok *Tanke blir tekst : Skrivehjelp for studentar* (1995) ettutkastskriveren og flerutkastskriveren (s. 90). Undertegnede kjenner seg igjen i flerutkastskriveren. Den prøver mange alternativer, gjør mange og omfattende endringer og bruker mye tid på å velge. Å skrive blir en tidkrevende prosess for dem, skriver Hoel (1995), siden de produserer flere alternativer og vraker mye av det de skriver. En flerutkastskriver går seg av og til bort i sin skriving, er mottagelig for tanken på å skrive om, og utkastene deres lar seg lett forandre. I stor grad er denne oppgaven et resultat av mange utkast, revidert og endret. Etterhvert som delene har trådt fram, har helheten måttet revideres.

I en masteroppgave er en av de store utfordringene en stilles overfor å begrense seg. Både vedrørende det faglige i en problemstilling, disponering av tid og disponering av plass. For å få en oppgave som kan si noe meningsfylt med faglig substans må man avgrense oppgaven til å videreformidle en begrenset mengde kunnskap, for å kunne si noe spesifikt om et emne. I utdanningsforløpet kommer man over mange interessante emner. Det gir seg utslag i en nokså hard utvelgelsesprosess ,hva gjelder både tema og gjennomføring av oppgaven. Det kan føles fatalistisk hvis man velger feil tema, hvis spørsmålet ikke formuleres rett eller hvis man utelater, eller for den del inkluderer feil ting. Disponering av plass og tid har bydd på utfordringer. Da jeg har brukt for mye tid, eller plass til et spesielt emne har det konsekvenser for resten av oppgaven.

Jørgensen skriver videre om nettopp konsekvenser. «Nok et poeng ligger dermed i at dersom arbeidet forandrer mål underveis, er det en fordel at du er klar over det, og tar konsekvensene av det».⁵³ Utgangspunktet var et interessant tema med en rekke spørsmål knyttet til seg. Etterhvert som svarene har kommet fram, har det dukket opp nye spørsmål, og oppgaven har blitt ledet i en annen retning enn de første tankene om resultat.

Det er ikke til å komme fra at språk har bydd på store utfordringer. De viktigste kildene til

⁵² Jørgensen 1992 s. 13.

⁵³ Jørgensen 1992 s. 20.

kunnskap om Haydns kanoner er på tysk. Akademisk tysk kan synes noe uoverkommelig for en hvis morsmål er norsk, og sekundærspåk er engelsk. Det har tatt svært lang tid å oversette litteraturen, noe som har bidratt til å forsinke prosessen.

Hvilke fremgangsmåter har jeg så brukt? Jeg ble presentert for et tema som fanget min interesse. Følgelig søkte jeg opp informasjon om emnet. Jeg har brukt bibsys, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, jeg har spurt mine masterkolleger, bibliotekarer og ikke minst veilederen. Jeg har lest artikler, bøker, forord, og det jeg har kommet over som har handlet om Haydns kanoner, eller i det store og det hele kanonens historie, utvikling og betydning. Dette har ført meg videre inn på andre emner, eksempelvis kontrapunkt og kontrapunktiske prinsipper i kanonskriving. Dette har ført meg videre inn på emnet polyfoni, og kanonens utvikling. Jo mer jeg har lest, jo mer har jeg skjønt må leses, et kildesøk har ledet til et annet, og slik har jeg undersøkt flere tråder underveis. Litteraturlistene i de kildene jeg allerede hadde, har vært svært nyttige. Av litteraturen har jeg lest og vurdert, har noe har blitt forkastet, noe blitt tatt med i oppgaven. Det har tidvis vært et utfordrende vurderings spørsmål hvorvidt en kilde er tilstrekkelig for en akademisk oppgave eller ei. I tilfeller hvor en forfatter ikke kan spores, og hvor kunnskapen i en spesifikk kilde ikke viser til annen forskning, har kilden stort sett blitt forkastet. I mange tilfeller har det dukket opp interessante kilder jeg gjerne skulle ha forfulgt, men ved nærmere vurdering har ansett som ikke relevante i følge problemstillingen. Etter Jørgensen kan min oppgave beskrives som «historisk studie bygd på kildekritikk.»⁵⁴

Levine beskriver forskjellige metoder for å utføre prosjektet.⁵⁵ Han nevner flere metoder for å gjøre oppgaven, med utgangspunkt i hvilket fagfelt man beveger seg innenfor. De to metodene som er relevant for denne oppgaven omhandler tema og analyse. Han skriver at en måte å gjøre rede for et tema på, er diskutere for å greie ut om det. Jeg ville, med utgangspunkt i bakgrunnsstoffet diskutere hvordan Haydns kanoner skriver seg inn i hans produksjon. Dette prosjektet omhandler et kreativt verk, så jeg har også måtte analysere. Det var nødvendig for økt forståelse av kanonene. Kanonsjangerens historie er en del av en svært regelbunden tradisjon med røtter tilbake antikken. En vurdering jeg har måttet gjøre er hvor mye av kanonens historie det har vært nødvendig å belyse. Haydns kanoner ble skrevet sent på syttenhundretallet, altså etter århundreder med teoretisk diskurs over emnet. Haydns musikalske praksis viser at han har hatt inngående kjennskap til kontrapunkt og kanonskriving. I hans lange og produktive skrev han musikk underlagt kompliserte regler, hvilke han måtte mestre for å skrive korrekt musikk. Grunnlaget for analyse er slikt sett rikt.

Organisering og strukturering av innhold har kommet til ved hjelp fra veileder, diskusjoner

⁵⁴ Jørgensen 1992 s. 57.

⁵⁵ Levin 2005 s. 44.

med medstudenter. Ettersom forståelsen av kildene har blitt større har oppgaven vokst frem, og en generell form har gitt seg til syne i løpet av prosessen. Hoel presenterer noen organiseringsprinsipper, hvorav denne oppgaven kan sies å være tematisk organisert, det vil si at deler av teksten omhandler spesifikke emner.⁵⁶ Disse delene er fortrinnsvis kronologisk organisert, og så satt i sammenheng mot slutten. Dette er mest formålstjenlig, da hovedfenomenet i oppgaven vanskelig kan diskuteres faglig uten en sammenheng og kontekst. Målet er å få en helhetlig oppgave, en god presentasjon av faglig stoff som fører til gode konklusjoner, eller i det minste framstille stoffet i et nytt lys.

⁵⁶ Hoel 1995 s. 131.

Haydns bakgrunn og inspirasjonskilder

Haydns bakgrunn

Franz Joseph Haydn, født 1732 i Rohrau i Østerrike, viste tidlig musikalske evner.⁵⁷ Den største delen av sin barndom tilbrakte han hos en fetter av sin far, som var lærer og dirigent for kirkekoret i Hainburg. I 1737 eller 1738 ble Haydn med Johann Mathias Frankc, bodde hos ham og fikk opplæring i sang og flere instrumenter.⁵⁸ Han skal også ha lært latin, religion og aritmetikk.⁵⁹ I 1739 eller 1740 ble han tatt inn i koret i Stephansdomen, hvor han sang sopran, både i kirken og ved hoffet. Her fikk han videre opplæring i sang, fiolin og harpsichord. Han skal også ha hatt timer i komposisjon, men de skal ha vært svært få.⁶⁰ Her var han en korgutt fram til han november 1749, kom i stemmeskiftet og ble satt på gaten.⁶¹

Enten våren, eller sommeren 1750 leide Haydn et værelse ved den ærverdige gamle Sankt Michelskirken. Her jobbet han seg igjennom Johann Joseph Fux «*Gradus ad Parnassum*», Johann Matthesons «*Der vollkomne Capellmeister*» og David Kellners «*Unterricht im Generalbass*». På dette tidspunktet dreide hele Haydns eksistens seg om musikkstudiene, å gi timer og opptredener. I det samme huset bodde poeten Pietro Metastasio, gjennom hvem Haydn ble kjent med Marianne de Martiné, som selv ble en dugelig komponist. Hun ble hans elev, og gjennom henne ble han kjent med komponisten Nicola Porpora, som jobbet i Wien på den tiden. Porpora hjalp den unge ærgjerrige Haydn med å korrigere hans komposisjoner. Til gjengjeld akkompagnerte Haydn Porporas elever på deres spilletimer og pusset sin mesters sko.⁶²

Haydns komposisjoner ble i større og større grad kjent blant adelskapet. Etter et kort opphold hos fyrst Morzin ble han ansatt på slottet Esterhazy. Han var enda var i tyveårene og skulle tilbringe den største delen av sitt vokste liv som komponist der. Fyrsten satte Haydn til å skrive store mengder musikk. Den største arbeidsmengden lå i å skrive musikk til fyrstens umiddelbare nytelse og glede, en umettelig etterspørsel etter stadig ny musikk, hvor fyrsten selv framførte mye av den på sin baryton.⁶³ Mellom 1765 og 1774 komponerte Haydn 126 barytontrioer.⁶⁴ Disse inneholder elementer fra Wiens *divertimenti* i italiensk stil fra sen rokokko,

⁵⁷ Webster *Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732–c1749* [Lesedato 10.11.2014]

⁵⁸ Webster *Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732–c1749* [Lesedato 10.11.2014]

⁵⁹ Webster *Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732–c1749* [Lesedato 10.11.2014]

⁶⁰ Webster *Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732–c1749* [Lesedato 10.11.2014]

⁶¹ Webster *Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732–c1749* [Lesedato 10.11.2014]

⁶² Taruskin 2010 s. 518

⁶³ Taruskin 2010 s. 527.

⁶⁴ Kirkendale 1979 s. 140.

slik de ble kultivert av Florian Leopold Gassman og andre. I likhet med Gassmann bruker ikke Haydn den klassiske sonateformen i disse verkene. Fugale bevegelser i eksplisitt eller skjult binær form benyttes i flere av disse. Haydn kalte dog aldri disse divertimenti for fuge eller fugato. I disse benytter Haydn seg av stilistiske elementer som cantus firmus med lange noteverdier, artskontrapunkt, kanoniske sekvenser, og ulike blandinger av streng og fri stil.⁶⁵ Kirkendale skriver at selv om påvirkningen fra Fux er tydelig, skal man ikke bare tillegge disse stilistiske elementet til hans avhandling alene, man må også se repertoarets tradisjoner. Videre skriver han at Fux' påvirkning er ubestridelig, men utbredt imitasjon av Palestrina i den vokale kirkemusikken har antageligvis vært vel så mye en stilistisk påvirkningskilde, som Haydn har tatt med seg inn i sine egne divertimenti.⁶⁶

Fyrsten var i tillegg til å være en stor konsument av musikk, også en kjenner av god musikk, og han satte stor pris på Haydns unike evner. Haydn fortalte sin biograf Griesinger at fyrsten var fornøyd med alt han gjorde.

As head of an orchestra, I could make experiments, observe what enhanced an effect, and what weakened it, thus improving, adding to it, taking away from it, and running risks. I was cut off from the world, there was nobody in my vicinity to make me unsure of myself or interfere with me in my course, and so I was forced to become original.⁶⁷

Haydn tjente Esterhazy-huset godt, og verken kunne eller ville dra noe sted så lenge prins Nikolaus var i live. Da Nikolaus plutselig døde 28. September 1790 tok hans sønn Prins Anton over. Den nye prinsen var ikke interessert i musikk og løste umiddelbart opp sin fars orkester og operaetablissement. Haydn skulle i følge Nikolaus' testamente leve med lønn og fortsatt ha tittelen kapellmester, og fikk på toppen av det pensjon, men hadde ingen offisielle forpliktelser. Prins Anton ga med glede Haydn ett år fri, hvilket åpnet muligheter for blant annet å dra utenlands.

Johann Peter Salomon var født i Bonn, men bodde i London og jobbet som fiolinist og konsertprodusent. Han var i Europa for å engasjere artister for den kommende sesongen da han hørte nyhetene om prinsens død. Han dro straks til Wien for å besøke Haydn og inviterte ham med seg til London.⁶⁸ Haydn signerte kontrakten med Salomon den åttende desember, og skulle mot et stort honorar skrive en opera, seks symfonier og noen blandede verker som skulle framføres under Haydns ledelse over tolv konserter i en offentlig hall på Hanover Square, som inkludert ståplasser

⁶⁵ Kirkendale 1979 s. 140.

⁶⁶ Kirkendale 1979 s. 5.

⁶⁷ Taruskin 2010 s. 527.

⁶⁸ Webster *Haydn, Joseph, §3: Esterházy 1761-90* [lesedato 13.06.2013].

kunne huse godt over tusen mennesker.⁶⁹ I 1791 reiste Salomon og Haydn til London for første gang.⁷⁰ Raab et al. skriver at den første reisen varte fra andre januar 1791 til slutten av juni 1792. Den andre tidfester de til femte februar 1794 til midten av august 1795.⁷¹ Londonbesøkene ble utgangspunktet for blant annet Haydns kanoner, samt de 12 London-symfoniene, strykekvartettene opp. 71 og 74, og operaen *L'anima del filosofo*, som først har blitt satt opp i moderne tid. Det var også gjennom koblingen til London at Haydn fikk librettoene til sine to oratorie-storverk, Skapelsen og Årstidene.

Haydn hadde, sent i livet, en tjener og kopist, som også ble hans nære venn. Johann Elssler var en meget nøyaktig kopist, som i følge New Grove skal ha kommet i Haydns tjeneste tidlig i 1790-årene. Elssler ble med Haydn på hans andre reise til London i 1794-1795 og står for en stor del av avskriftene av Haydns kanoner, gitt til forlagene til Haydn, biografen hans og oppslagsverkene over Haydns musikk.⁷² Haydn døde, etter et langt og produktivt liv, 31. mai 1809.

Haydns inspirasjonskilder og læremestre

Warren Kirkendale skriver i sin bok *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music*⁷³ om at Haydns bakgrunn som korgutt må ha hatt innvirkning på ham. I sin barndom i Wien, må han ha blitt kjent med, og fremført tidens geistlige og adelige repertoar, inkludert sonater av Fux, Tuma, Salviati, Wagenseil og Monn. Kirkendale skriver at Haydn selv ikke har fortalt mye om sin opplæring som komponist, bortsett fra en nonchalant bemerkning om at han hadde vært så heldig å lære det ærverdige grunnlaget for komposisjon av den høyt ansette Porpora, som var i Wien på den tiden. Kirkendale argumenterer at hans mange års arbeid som korsanger i Wien under Reutter også må tas med i betraktning. Kirkendale viser dog at Griesinger var blant dem som holdt Haydn for å være selvlært.⁷⁴

He became acquainted with Mattheson's *Vollkommener Kapellmeister* and Fux's *Gradus ad Parnassum* in German and Latin – a book which he still praised as a classic in his old age, and of which he had kept an old worn-out copy. Haydn exerted himself untiringly in his attempt to understand Fux's theory; he underwent the entire course, worked out the exercises, put them aside for a week or two, and then went through them again, continuing to polish them until he felt he had grasped it.

⁶⁹ Taruskin 2010 s. 556.

⁷⁰ Geiringer 1953 s. 90.

⁷¹ Raab et al. 2010 s. 476.

⁷² Walter *Elssler* [Lesedato 13.06.2013].

⁷³ Kirkendale 1979 s. 137.

⁷⁴ Gjengitt i Kirkendale 1979, s. 137.

Webster påpeker dog at Haydn var under streng opplæring av Reutter og andre, ved sin tid ved Stephansdomen.

Haydn brukte *Gradus* i sin opplæring av andre, og bestilte sågar en kopi fra Artaria så sent som i 1784. Det er bevart fragmenter i Budapest av hans *Elementarbuch der verschiedenen Gattungen des Contrapuncts, aus den grösseren Werken des Kapppm. Fux, von Joseph Haydn zusammengesogen*, kopiert i 1789 av hans elev C. Magnus. Av teoretiske bøker i hans bibliotek kan vi nevne *Giovenale Sacchi's Delle quinte successive nel contrappunto* (Milano, 1780), Fux' *Gradus ad Parnassum* (en latinsk versjon med mange latinske bemerkninger og korreksjoner skrevet av Haydn), Matthesons *Kern Melodischer Wissenschaft* og *Der Vollkommene Capellmeister* (som det påstås i Kirkendale at han skal ha komponert nye musikkseksempler for) og diverse skrifter av Marpurg (men ikke *Abhandlung von der Fuge!*). Haydn hadde også studert Kirnbergers skrifter, men sagt om dem at de var «too timid, too oppressive with too many little fetters for a free spirit»⁷⁵. Haydn skal ha vært svært glad i Corellis sonater, som han spilte på kveldene sammen med Stadler og Albrechtsberger, med ham selv på førstefiolin, Stadler på annenfiolin og Albrechtsberger på cello.⁷⁶

Kirkendale forteller at Georg Joseph Werner, hans forgjenger ved Eisenstadt, er godt representert musikalsk i Haydns bibliotek og at *Missa Canonica* og autografen av en *Te Deum* (1706) av Fux er verd å legge merke til. Videre nevner han to messer av Caldara, «6 fugues taken from «Werner's Masses for 4 voices and organ, for the use of composers»,⁷⁷ Albrechtsbergers klaverfuger Op.7 og kvartetter Op. 20, Reichas 36 fuger (pp.193ff).⁷⁸ Johann Sebastian Bachs *Wohltemperierte Klavier* var å finne der, to volum av motetter og Bachs H-mollmesse sammen med Johann Nicolaus Forkels Biografi og mange komposisjoner av C. P. E. Bach.⁷⁹ Bach og Albrechtsbergers verk skal ha kommet Haydn i hende sent i hans liv, men da J. A. P. Schulz besøkte Haydn på Esterhazy i 1770 skal Haydn ha studert Bach og Händels mesterverk med stor iver. I følge Kirkendale kan man nesten ikke legge merke til J. S. Bachs musikalske påvirkning i Haydns musikk, mens Haydns møte med Händels oratorier var en direkte inspirasjon til hans egne sene oratorier.⁸⁰ I Haydns bibliotek kunne man finne Händels oratorie *Jephtha*, Utrecht *Te Deum*, og en arie fra *Rinaldo*. På starten av attenhundretallet tok Haydn sammen med Albrechtsberger og Salieri, på seg oppgaven med å lede et ambisiøst prosjekt de kalte *Geschichte der Musik in Denkmähler*,

⁷⁵ Gjengitt i Kirkendale 1979 s. 138.

⁷⁶ NB: Dette er broren til komponisten Albrechtsberger, og refererer sansynligvis til hendelser på 1750- og 60-tallet.

⁷⁷ Gjengitt i Kirkendale 1979 s. 138.

⁷⁸ Kirkendale 1979 s. 138.

⁷⁹ Kirkendale 1979 s. 139.

⁸⁰ Kirkendale 1979 s.139.

redigert av Joseph Sonnleithner og Johann Nikolaus Forkel. Prosjektet ble startet, og inneholdt mer enn femti folier med musikk av Obrecht, Ockeghem, Josquin, Agricola, De la Rue, Brumel, Finck, Walther og Isaak med flere. Prosjektet kom til en brå stopp da en offiser fra den franske okkupasjonsmakten fikk blyplatene smeltet om til ammunisjon.⁸¹ Det relativt lave antallet med instrumentale fuger kan skyldes delvis at Haydn ikke var ansatt ved Wiens hoff og at han i likhet med Dittersdorf var mer tilbøyelig til å skrive musikk som var populær i stil.⁸² Av dette kan man se at Haydn i stor grad, allerede fra barnsben av, ble påvirket av musikken til blant annet Fux og Palestrina.

⁸¹ Kirkendale 1979 s.139.

⁸² Kirkendale 1979 s. 140.

Kanonenes opprinnelse

Henle forlag ga i 1959 ut en samling med Haydns kanoner, redigert av Otto Erich Deutsch. Han åpner forordet med å presentere oss for nettopp det at det er lite som er kjent om opprinnelsen til kanonene. Haydns kanoner består av to grupper, en sakral og en verdslig. De sakrale kanonene er skrevet over de ti bud og er de vi med størst sikkerhet kan tidfeste. De har blitt gitt ut i diverse utgaver med forskjellige navn, men stort sett lydende variasjoner over *Die Zehn Gebote*. Disse teller naturligvis ti kanoner. Den største gruppen kanoner er Haydns verdslige kanoner. De er skrevet over forskjellige tekster, til forskjellige anledninger, og teller i alt 46, hvorav én har den samme tonesettingen som, men dog en annen tekst enn det første bud, *Das Erste Gebot*, nemlig *Thy voice O Harmony*.⁸³

Alle Haydns kanoner er uten ledsagelse av instrumenter, var antageligvis beregnet på framførelse med én eller to personer på hver stemme og har fra to til åtte stemmer.⁸⁴ Landon og Jones skriver at de er for fra tre til fem stemmer. De fleste kanonene holder seg innenfor det antallet, men det minste er altså to stemmer, og det er i alt åtte stemmer på en kanon på det meste.⁸⁵ De viser stor variasjon i uttrykk og tekst, fra det tredje bud som ligner en øvelse i intonasjon, til det ironisk uanstendige uttrykket i sjette bud, «Du sollst nicht Unkeuschheit treiben», som (i følge Landon og Jones) ubetvilelig reflekterer hans eget synspunkt vedrørende temaet utroskap.⁸⁶

Landon og Jones skriver at det er underlig at Haydn skal ha skrevet sine første vokale kanoner i England heller enn i Østerrike, hvor syngingen av disse kanonene var en populær fritidseskjeftigelse. *Die heiligen zehn Gebote* ble også i England skrevet med tanke på fremføring i den hjemlig sfære.⁸⁷ Lawrence Schenbeck skriver dog at det ikke er overraskende at Haydn skulle skrive sine første vokale kanoner i England, da det lenge hadde eksistert en tradisjon for små musikkstykker av varierende art ved sosiale sammenkomster.⁸⁸ I *Das Haydn Lexikon* kan vi lese at i Haydns tid var synging av kanon blitt en populær selskapselig sjanger, både i England og Wien.⁸⁹

⁸³ Deutsch 1959 s. 65

⁸⁴ Deutsch 1932 s. 112.

⁸⁵ Landon og Jones 1988 s. 275

⁸⁶ Landon og Jones 1988 s. 275.

⁸⁷ Landon og Jones 1988 s. 275.

⁸⁸ Schenbeck 1996 s. 233.

⁸⁹ Raab et al. 2010 s. 368

Die Heiligen Zehn Gebote Og Thy Voice O Harmony

H. C. Robbins Landon og David Wyn Jones skriver at for det meste er dateringen av kanonene upresis og at de fleste ikke lar seg tidfeste.⁹⁰ Noen er forsiktige og tar store forbehold. Landon og Jones tidfester 46 av Haydns kanoner (inkludert *Thy voice O Harmony* (XXVIIb:46), med samme melodi som det første bud, og *Turk was a faithful dog* (XXVIIb:45) til tiden mellom 1791 og 1799.⁹¹ Schenbeck skriver at kanonene har en spesiell plass blant musikken skrevet i London og tidfester også produksjonen av *Die heiligen zehn Gebote* til mellom 1791 til 1799.

Chief among Haydn's «informal» pieces from his time in London are the set of canons known as *The Ten Commandments* (XXXVIIa:1-10). Between 1791 and 1799 he also wrote many other canons (XXVIIb:1-47) as delightful as the *Heiligen Zehn Gebote* [...].⁹²

Schenbeck skriver videre at «by the end of the second London visit, Haydn had completed all of the Ten Commandments».⁹³

Flere kilder stadfester at Haydns *Zehn Gebote* ble skrevet i England. Deutsch snevrer inn litt mer i det han skriver i forordet til Henle forlags utgivelse av kanonene (1959) at de *Die Zehn Gebote* antageligvis er skrevet mellom 1791 og 1795 i England, med tysk tekst.⁹⁴ Ulike kilder er dog slett ikke alltid enige om årstall og dato. I *Das Haydn Lexikon* kan man lese at han skrev kanonene over de ti bud i løpet av den første Englandsreisen, noe de skriver man kan se fra listen over Haydns verk fra England, og i *Haydn-Bibliothek-verzeichnis* fra 1804.⁹⁵ Deutsch skriver derimot i forordet fra utgivelsen av kanonene fra 1959 at, i følge en anmeldelse trolig inspirert av Griesinger, skal *Die Zehn Gebote* ha blitt skrevet først under Haydns andre opphold i England.⁹⁶ Deutsch skriver at disse ble skrevet på seks sider, som Haydn selv skal ha ført opp i verklisten. Landon og Jones skriver også at det er en kjent sak at *Die heilige zehn gebote* (XXVIIa:1–10) ble komponert i London over tysk tekst.⁹⁷

Landon og Jones skriver om opprinnelsen til *Thy Voice, O Harmony, is Divine*. I 1791 (eller 1792, se nedenfor) ble Haydn bedt til minnefesten i Oxford for å utnevnes til æresdoktor i musikk. Som avhandling skulle han levere en tidligere symfoni, (i G-dur, nr 92, komponert i 1788), også

⁹⁰ Landon og Jones 1988 s. 275

⁹¹ Landon og Jones 1988 s. 275.

⁹² Schenbeck 1996 s. 233.

⁹³ Schenbeck 1996 s. 234

⁹⁴ Deutsch 1959 s. VII.

⁹⁵ Raab et al. s. 368.

⁹⁶ I Breitkopfs hustidsskrift *Allgemeine musikalische Zeitung* fra 12. desember 1810. Fra fotnote 7 i Deutsch 1959 s. VII.

⁹⁷ Landon og Jones 1988 s. 275.

kalt Oxford-symfonien. Som «eksamensarbeide», sier Landon og Jones, sendte Haydn den trestemmige krepskanonen.⁹⁸ Denne kanonen eksisterte allerede under navnet «*Das Erste Gebot*» og ble gitt ny tekst: «Thy Voice O Harmony, is Divine». Også i følge Schenbeck (1996) ble denne gitt til *Society of musical Graduates*, som en hengiven hilsen, et bevis på Haydns respekt for samfunnet.⁹⁹ Schenbeck er dog ikke enig med Deutschs fastsettelse av årstall: Hvor Deutsch skriver at Haydn ga denne til Oxford Universitet i 1792, skriver Schenbeck 1791.¹⁰⁰ Landon skriver at det første budet må ha blitt skrevet senest innen juni 1792. Landon siterer en kommentar fra under denne kanonen: «[Griesingers hand] «Zum Andenken für Herrn v Griesinger»/[Haydns shaky hand:] «Von Jos: Haydn mpria 1808».¹⁰¹

Das Erste Gebot ble også skrevet inn i to stambøker¹⁰² med tysk tekst; 27. juni 1792 til en I. C. Falck og i 1793 til en Babette Ployer, en elev av Mozart.¹⁰³

De var tilegnet den saksiske ambassadøren Hans Moritz Graf von Brühl-Martinskirchen.¹⁰⁴ Han ble, gjennom sin onkel, utnevnt til kammerherre og kommandant i Thüringen og i 1764 gjort til «ambassador extraordinary» ved St. James' hoff. Han døde i London, 1809, få måneder før Haydn. Denne ambassadøren var en dilettant innen musikk og ble gjennom sin kone, Lady Egremont, satt i dronningens tjeneste. Han ble kjent med, og assosiert med dronningens følge av tyske musikere, hvor han også må ha møtt Haydn. Slik ble han en velynder og beskytter for blant andre en pianist ved navn J. S. Schroeter, og fikk flere musikkstykker dedisert til seg. Ronald R. Kidd skriver at Haydn ikke bare dediserte, men skrev sine *Zehn Gebote* til ham.¹⁰⁵

Landon skriver at Haydn skrev opp kanonene som «10 Commandments (Canons) 6 [sheet]». ¹⁰⁶ Selv om Haydn skrev kanonene opp på engelsk, som han (som Landon skriver) helt klart snakket og skrev uten flytende, i august 1795 (da Haydns katalog over verk skrevet i England antageligvis ble samlet), skrev han dem over tysk tekst.¹⁰⁷ Manuskriptene som Haydn skrev kanonene på (fra Griesingers samling, skriver Landon), ser ut som om de er den kopien Haydn skrev ut til seg selv.¹⁰⁸ Dette, skriver Landon, kan vi anta fordi Haydn må ha gitt en autograf (eller en verifisert kopi), til Brühl i London og fordi autografen fra Griesingers samling er på italiensk

⁹⁸ Landon og Jones 1988 s. 275.

⁹⁹ Schenbeck 1996 s. 234.

¹⁰⁰ Deutsch 1959 s. VII; Schenbeck 1996 s. 234.

¹⁰¹ Landon 1976 s. 358.

¹⁰² Et fenomen vi ikke i like stor grad har i Norge, men som var svært utbredt i tyskspråklige land på syttenhundretallet. Under begreper blir det skrevet mer om dette fenomenet.

¹⁰³ Deutsch 1959 s. VII.

¹⁰⁴ Deutsch 1932 s. 113.

¹⁰⁵ Ofte omtalt som «von Martinskirchen», for å distingvere ham fra sin navnefetter Hans Moritz von Seifersdorf. Interesserte kan lese mer om ham i *New Groves Dictionary of music and musicians*, søkeord «Hans Moritz Brühl» [Lesedato 28.10. 2014].

¹⁰⁶ Landon 1976 s. 358.

¹⁰⁷ Landon 1976 s. 358.

¹⁰⁸ Landon bruker ordet «handeksemplar».

papir, ikke britisk. Dette tilsier at kanonene ble komponert i Østerrike i 1793, i følge Landon.¹⁰⁹ Landon skriver at Haydn kan ha skissert kanonene i 1792 og så ha renskrevet dem i Østerrike.¹¹⁰ Haydn må ha hatt sjelekvaver med tanke på hvorvidt budene skulle gis ut eller ei, for han skal først ha gitt dem til Breitkopf&Härtel via Griesinger, for så å ombestemme seg og si at de bare kunne gis ut etter hans død.¹¹¹ Landon spekulerer i hvorvidt dette kommer av en avtale med Brühl eller annet, og skriver at dette kommer ikke fram fra korrespondansen med Griesinger. Det som derimot er synlig fra samme korrespondanse, er at Haydn skal ha skrevet et pianoarrangement over de ti budene. Dette kan dessverre ikke påvises annet i Griesingers brev.¹¹²

De verdslige kanonene

Schenbeck skriver videre at Haydn fortsatte å skrive kanoner resten av sitt liv.¹¹³ Den største andelen verdslige kanoner skrev han i Wien. De fleste, om ikke alle, var ferdigstilt en stund før hans kones død (1800).¹¹⁴ Kanon nr. 13, *Abschied* med begynnelsen «Kenne Gott» er antageligvis den første verdslige kanonen som ble til. Den befinner seg med dertil hørende tekst i Haydns engelske *Tagebuch*, hans notisbok fra 1791.¹¹⁵ På samme blad som *Abschied* (som i Henles utgave fra 1959 er nr 13) i Haydns *Tagebuch*, er teksten fra nr. 44, *Gott im Herzen* notert, sammen med en *widmungsformel*, en tilegnelse, og flere tekster, som ikke er tonesatt.¹¹⁶ De planlagte hilsenene har Haydn antageligvis forberedt for å skrive inn i noens Stammbuch. Deutsch skriver at, ifølge *Haydns Londoner Werkliste* har han der skrevet to blader med kanoner på, hvorav et er forsvunnet. Kanonen *Abschied* befant seg i avskrift fra 1802 i Stammboka til valthornisten Philip Dornaus, signert av Haydn selv. Haydn tilegnet denne også til sin forlegger Carlo Artaria 25. mars 1806, i en avskrift gjort av von Elssler.¹¹⁷ I en fotnote har Deutsch notert at det har dukket opp en tredje signerte avskrift av denne kanonen fra 1804, som har tilhørt en Mr. Walter A. Farris i Bristol, Tennessee, i følge F. Artaria og H. Botstiber.¹¹⁸ Deutsch nevner også i sin artikkel fra 1932 at denne er skrevet inn i Haydns *Tagebuch* fra enden av hans første besøk, men daterer den til 1792.

De fleste forfatterne er enige om opprinnelsen til *Turk was a faithful dog*.¹¹⁹ Haydn bodde, under sitt andre Londonopphold, hos tenoren Venanzio Rauzzini, en eldre sanger som i sin tid hadde hadde vært svært berømt. Rauzzini viste Haydn rundt i hagen sin, hvor graven til hans elskede hund

¹⁰⁹ Landon 1976 s. 358.

¹¹⁰ Landon 1976 s. 358.

¹¹¹ Landon 1976 s. 358.

¹¹² Landon 1976 s. 358.

¹¹³ Schenbeck 1996 s. 234.

¹¹⁴ Raab et al. 2010 s. 368

¹¹⁵ Deutsch 1958 s. VIII.

¹¹⁶ Deutsch 1959 s. VII og IX, fotnote 21.

¹¹⁷ Deutsch 1959 s. VIII.

¹¹⁸ Deutsch 1959 s. IX fotnote 23.

¹¹⁹ Raab et al. 2010 s. 368, Robbins Landon 1988, s. 275, Schenbeck 1996, s. 234, Geiringer 1953, s 132 m.fl.

Turk lå, med den noe misantropiske inskripsjonen «Turk was a faithful dog, and not a man». Som takk for at han fikk bo hos ham, komponerte Haydn den firstemmige kanonen over inskripsjonen. Schenbeck forteller at disse detaljene fins i en av Haydns notatbøker fra London, men at det er fra Haydns biograf Albert Christoph Dies, at vi har fått et mer detaljert innblikk i tilblivelsen av denne kanonen.¹²⁰ Det sies at Haydn i denne kanonen ikke bare har bevart inskripsjonen, men også en populær gammel melodi fra et klokkespill han kunne ha hørt i Bath, uttrykt i en nedadgående tersbevegelse. Schenbeck gjengir i en fotnote at Haydn skrev i sine notater fra Bath at «hver mandag og fredag kveld ringes det med alle bjellene».¹²¹ I blant annet *Das Haydn-Lexikon* (2010) kan vi lese at denne oppsto i 1794.¹²² Dette stemmer godt overens med Deutchs funn.¹²³

Det har eksistert en viss forvirring om det korrekte antallet. I Deutchs artikkel om temaet gjør han rede for mye av forvirringen. Senest i 1799 skal kanonene ha hengt bak glass og ramme på veggen i Haydns «Studierkabinett», som Deutch forteller at *Nachlassakt Archiv der Stadt Wien* vitner om.¹²⁴ Flere besøk fra Haydns siste leveår skal ha betegnet disse kanonene som Haydns kjæreste veggpynt, hvor malerier og kobberstikk ellers ville prydet hans hjemlige omgivelser. Constanze Mozart skrev den 23. desember i 1809, ganske tidlig etter Haydns død, et brev til bokhandleren Karl Bertuch i Weimar at det ikke fantes flere ukjente komposisjoner igjen etter Haydn, foruten de 40 kanonene, som man jo kunne se i hans rom i hans levetid.¹²⁵ Hun tok dog feil om antallet.¹²⁶ Disse renskriftene ser ut til å ha kommet til Fyrst Nikolaus Esterházy II med Haydns musikalske dødsbo. De kom til slutt til slottet Esterházy, men ble etter hva Deutch forteller, ikke bevart der.¹²⁷ Dette stadfestes i *Das Haydn-Lexikon*; «Ihr Heutiger Verbleibt ist nicht bekannt».¹²⁸ Her skriver Deutch at det dog var 37 kanoner, kanskje til og med 36. En Dr. Franz Lorentz skrev i *Deutschen Musik-Zeitung* [sic] gitt ut i Wien 22. november 1862, at han hadde sett 36 av disse kanonene i Eisenstadt (på Esterházy).¹²⁹ Deutch skriver at Griesinger, i sin *Biographische Notizen über Joseph Haydn* gitt ut i Leipzig 1810, derimot nevner «førtiseks kanoner, for det meste med tyske tekster, som henger [...] i Haydns soverom»¹³⁰. Breitkopf & Härtels utgave av disse kanonene

¹²⁰ Schenbeck 1996 s. 235.

¹²¹ Schenbeck 1996 s. 235, fotnote 9.

¹²² Raab et al. 2010 s. 368.

¹²³ Deutch 1959 s. IX fotnote 20: «Der für den Tenoristen Venanzio Rauzzini komponierte Hundekanon, Nr. 45, ist erst 1794 in Bath entstanden. Die Inschrift auf Turks Grabstein war von dem Sänger verfasst worden, der dann Haydns Kanon dazusetzen liess.»

¹²⁴ Deutch 1959 s. VII.

¹²⁵ Deutch 1958 s. VII.

¹²⁶ «(worin sie irrte)», Deutch 1959 s. VII.

¹²⁷ Deutch 1958 s. VII.

¹²⁸ Raab et al. 2010 s. 368.

¹²⁹ Her skriver Deutch om renskriftene «von fremder hand». Hvis fremmede hender han sikter til kommer ikke klart fram fra forordet. 1959 s. VII.

¹³⁰ «sechs und vierzig Kanons, meistens auf deutsche Lieder, die in Haydns Schlafzimmer [...] hingen». Deutch 1959 s. VII og IX.

fra 1810, inneholder 42 stykker, men Deutsch skriver at Haydn nok hadde komponert minst førtiseks kanoner. Han daterer disse, de verdslige kanonenes produksjonen (antageligvis, som han skriver) til mellom 1790 og 1800.¹³¹

I utgivelsen av kanonene fra 1959 skriver Deutsch at «*Vierzig Sinngedichte als Canon bearbeitet*» er omtalt i den tematiske fortegnelsen over Haydns verk fra 1805 og i katalogen over hans musikkbibliotek fra 1807, begge skrevet av Johann Elssler.¹³² I artikkelen fra 1932 skriver han

«wie sie in dem unvollkommenen, aber leider noch immer einzigen Thematischen Verzeichnis seiner Werke (beim Fürsten Esterhazy) aufgezählt und im Katalog seiner Musikbibliothek (British Museum), benannt sind, beide von Haydns Faktotum Johann Elssler 1805 bzw. Um 1807 geschrieben.»¹³³

Raab et al. skriver i *Das Haydn Lexikon* at det også var ført opp en angivelse i *Haydn-Bibliothek-Verzeichnis* fra 1804 som angir dem til å ha vært 40 stykker.¹³⁴ De nevner også et brev fra Griesinger som har omtalt de verdslige kanonene som [die] «Canons in seinem Cabinet», og sagt om dem at de var 40 i antallet (Nr. 1-6, 9-25, 27-43).¹³⁵ Deutsch nevner ikke denne kilden, *Haydn-Bibliothek-Verzeichnis* fra 1804. Antageligvis har han ikke kjent til den.

I *Das Haydn Lexikon* kan vi lese følgende sitat, overlevert fra Georg August Griesinger: «Ich War nicht reich genug [...], um mir schöne Gemälde zu kaufen; ich machte mir daher selbst eine Tapete, die nicht jedermann haben kann.»¹³⁶ Disse kanonene hang altså på veggen i Haydns hjem. Det hører med til historien at Haydn på dette tidspunktet, sent i sitt liv var en holden mann, hvis største bekymring nok ikke var av økonomisk art.

¹³¹ Deutsch 1959 s. VII.

¹³² Deutsch 1959 s. VII.

¹³³ Deutsch 1932 s. 113.

¹³⁴ Raab et al. 2010 s. 368.

¹³⁵ Raab et al. 2010 s. 368

¹³⁶ Raab et. al. 2010 s. 367.

Utgivelser og utgaver

Utgivelser av enkeltkanoner

Deutsch skriver i forordet til Henle forlags utgivelse av kanonene fra 1959 at Griesinger publiserte *Abschied* i Leipzigbaserte *Allgemeine musikalische Zeitung* i fra 26. juli 1809 som den første av Haydns verdslige kanoner.¹³⁷ Videre skriver Deutsch at *Erste Gebot* ble gitt ut med engelsk tekst først, i november 1804 i *Allgemeine musikalische Zeitung* og så først i mai 1806 med tysk tekst. I artikkelen fra 1932 nevner Deutsch bare den ene utgivelsen av *Das Erste Gebot*, fra 1806, men presiserer at den er fra 14. mai.¹³⁸ I 1805 ble den trykt i Cambridge med engelsk tekst.¹³⁹ I en fotnote presiserer Deutsch at den ble gitt ut i *Collection of Songs, Moral, Sentimental, Instructive, and amusing* (No. 86, s. 177), av Rev. James Plumtre og musikkprofessor Charles Hague. Publikasjonen er merket «Compos'd and presented to the Society of Musical Graduates by Dr. Haydn». Snart etter dette kom også *Erste Gebot* ut med engelsk tekst i Londontidskriftet «*La Belle Assemblée*».¹⁴⁰

Posthume utgivelser av mer og mindre fullstendige samlinger

Schenbeck skriver om utgivelsene at Haydns totale samling utgitt av Breitkopf & Härtel i to utgaver i 1810, *Die Heiligen Zehn Gebote als Canons* og *40 [sic] Sinngedichte als Canons*. Videre skriver han at utgivelsen av de verdslige kanonene telte 42 kanoner. I en fotnote vedrørende dette skriver han at 56 kanoner i alt eksisterer i dag.¹⁴¹ Mer enn dette skriver ikke Schenbeck om emnet.

Deutsch skriver i forordet i Henles utgivelse av kanonene at forlaget Breitkopf og Härtel våren 1810 ga ut en fullstendig utgave av *Die heilige Zehn Gebotes* for første gang. Denne hadde den originale tyske teksten, under tittelen *Die heiligen Zehn Gebote als Canons*.¹⁴² Landon skriver at Clementi ga ut en utgave av [the] Ten Commandments i London 1809, antageligvis med oversettelse fra Clementi selv.¹⁴³ Landon skriver at Clementis kilde var litt annerledes enn den med Haydns autograf, og at det er sansynlig at den engelske versjonen kommer fra Brühl.¹⁴⁴ Den engelske førsteutgaven ble gitt ut av Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard i 1812 i London, under tittelen *The Commandments in ten Canons for three, four and five Voices*. Forlaget hadde

¹³⁷ Deutsch 1958 s. IX, fotnote 21.

¹³⁸ Deutsch 1932 s. 112.

¹³⁹ Deutsch 1959 s. VII.

¹⁴⁰ Deutsch 1959 s. IX, fotnote 3.

¹⁴¹ Schenbeck 1996 s. 234.

¹⁴² Deutsch 1959 s. VII.

¹⁴³ Landon 1976 s. 358.

¹⁴⁴ Landon 1976 s. 358.

formodentlig fått trykkoriginalen fra den saksiske konsulenten Georg August Griesinger, som senere ble Haydns biograf. Haydn skal ha gitt ham sitt førsteutkast av *Zehn Gebote* i 1808. I en fotnote (fotnote 5, andre avsnitt) i samme kilde (Deutsch 1958), forteller Deutsch at det vanlige er å angi 1809, men at det korrekte altså er 1812.¹⁴⁵ I Deutschs artikkel fra 1932 i *Zeitschrift fuer* [sic] *Musikwissenschaft*, skriver han dog at den første engelske utgaven kom først i 1830, altså lenge etter at den første tyske utgaven ble trykket i 1810 av Breitkopf & Härtel.¹⁴⁶ Her presiserer han den engelske utgaven er gitt ut lenge etter en tyske førsteutgaven, og at den er gitt ut av Thomas Hancock Watson, i London som *The Commandments in ten Canons*.¹⁴⁷ Det ser altså ut som dette er to forskjellige engelske utgaver, en fra 1812, og en fra 1830.

Det er trolig at forlaget Breitkopf & Härtel hadde forhandlet med Haydn selv om utgivelsen av kanonene, da han godt forsto hvilken verdi de hadde. Haydn skal etter sigende ha anbefalt dem for sin kone som inntektsbringende forlagsobjekter, i fall han skulle dø før henne.¹⁴⁸ Etter Haydns død ga Griesinger forlaget i Leipzig en avskrift gjort av Johann Elssler.

I 1810 ble det gitt ut en samling med 42 nummer «aus der original-Handschrift des Componisten» fra Breitkopf & Härtel (tilsvarende Nr. 1-47 i Gesamtausgabe Joseph Haydn Werke, dog i en annen rekkefølge). Tekstene ble overgitt husforfatteren Christian Schreiber for redaksjon. Schreiber endret nesten alle tekstene og erstattet sågar 26 av dem med sine egne tekster.¹⁴⁹ Han tilbød seg dessuten å sette ny tekst til kanonene over de ti bud, som man kan lese ut fra arbeidets følgebrev sendt til Breitkopf & Härtel:

Fast kein Text ist ungeändert geblieben; manche, die gar zu erbärmlich waren, habe ich ganz gestrichen, und andere darunter gelegt ... Gefällt Ihnen die Bearbeitung, so senden Sie mir auch, wenn Sie meinen, die übrigen zb. Die 10 Gebote. Es lässt sich sicher auch noch «was daraus machen».¹⁵⁰

I samme år (1810) kom disse ut parallelt i to utgaver, den andre under tittelen *Die Zehn Gebote der Kunst*.¹⁵¹ Alfred Bergmann har påvist at de nye tekstene ble påbegynt tidlig i mars 1810, og ble levert eller forfattet innen tre dager da hans navn ble benyttet allerede i sammenheng med *Zehn Geboten*.¹⁵² Utgaven var utstyrt med tilleggsbladet *Original-Texte zu den Zwey und Vierzig Canons*

¹⁴⁵ Deutsch 1959 s. VII.

¹⁴⁶ Deutsch 1932 s. 112.

¹⁴⁷ Deutsch 1932 s.112.

¹⁴⁸ Deutsch 1932 s. 115.

¹⁴⁹ Raab et al. 2010 s. 368.

¹⁵⁰ Deutsch 1932 s. 117.

¹⁵¹ Raab et al. 2010 s. 368.

¹⁵² Deutsch 1959 s. VIII, første kolonne

von J.Haydn. Denne inneholdt angivelig originaltekstene til alle kanonene hvis tekster hadde blitt endret. Av de førtito tekstene var det bare ni som forble uendret.¹⁵³ Deutsch skriver at tilleggsbladet ikke engang inneholdt Haydns «merkverdige» og sjarmerende titler.¹⁵⁴ Omtrent samtidig med Breitkopfs trykk av *Zehn Gebote* i 1810, ga Artaria & Co ut en konkurrerende utgave i Wien, 28. mars 1810 under tittelen *Die X Gebote Gottes*. Artaria hadde muligens fått sitt utkast fra Johann Elssler.¹⁵⁵

I *Das Haydn-Lexikon* kan vi lese at Johann Carl Gombart hadde gitt ut seks av de verdslige kanonene, med kun de originale tekstene. Der skriver de at disse kanskje ble gitt ut før Breitkopfs utgaver.¹⁵⁶ Deutsch skriver i sin artikkel fra 1932 at Gombarts utgave faktisk gjorde det:

Die bisherige Annahme, dass ihre grösste Ausgabe (Breitkopf & Härtel), auch die erste gewesen sei, scheint irrig zu sein. Bei Johann Karl Gombart in Augsburg ist unter der Verlagsnummer 382 ein Teildruck erschienen: «VI Canons für Canto Primo, Canto Secondo, Tenor & Bass | Componiert von Joseph Haydn. | Preis f.1.24».¹⁵⁷

Den kom ut mot slutten av 1809, eller starten av 1810, før den omfattende utgaven av Breitkopf & Härtel. Gombart har benyttet seg av en avskrift av *Zehn Gebote* fra enten Johann Nepomuk Hummel eller Johann Elssler.¹⁵⁸

Forlagene hadde i følge *Das Haydn-lexikon* satset på komponistens, og sjangerens popularitet, men til liten nytte. De ovennevnte utgavene forble de eneste publiserte av sitt slag i det tyskspråklige området, fram til 1899 da Max Friedlaenders utgave av seks av kanonene kom ut.¹⁵⁹ I England ble *Die Zehn Gebote* (først utgitt av Muzio Clementi) nyutgitt i 1834 av Watson.¹⁶⁰ Deutsch skriver i sin artikkel fra 1932 om Friedlaenders utgave, at han skrev ut stemmene og satte dem i partitur, satte på dynamiske fortegn og nøkler og innskrenket antall gjentakelser.

Tekstene

Haydns kanoner er skrevet over et vidt spenn av tekster. Disse tekstene har vært et yndet tema for varierende meninger hos flere teoretikere. Det ser ut til å være en viss enighet om at hans varierende skolegang nok har gitt litterære resultater med et forbedringspotensiale. I sitt forord skal

¹⁵³ Deutsch 1959 s. VIII, første kolonne

¹⁵⁴ Deutsch 1959 s. VIII, første kolonne

¹⁵⁵ Deutsch 1958 s. VII. Andre kolonne, øverst.

¹⁵⁶ Raab et al. 2010 s. 368.

¹⁵⁷ Deutsch 1932 s. 115

¹⁵⁸ Deutsch 1958 s. VIII første kolonne, andre avsnitt.

¹⁵⁹ Raab et al. s. 368

¹⁶⁰ Raab et al. 2010 s. 368.

Friedlaender ha skrevet om Haydns originale tekster i forordet, men atter gitt ut kanonene med andre tekster, og lagt originaltekstene til som et vedlegg.¹⁶¹ Haydns tekster var, i følge ham «Dichtungen rein abstracten und lehrhaften, unlyrischer inhalts».¹⁶² Hugo Botstieber trodde at de inneholdt henvisninger til spesifikke steder i Tyskland og Karl Geiringer sa avslutningsvis at de viste «mitunter eine nicht wiederzugebende Derbheit», selv om det frekkeste ordet er «dreck».¹⁶³ Det ble i alle tilfeller den nye teksten til Friedlaenders utgave, i aller høyeste grad forskjønet. Deutsch skriver at de nye tekstene kanskje skyldes en overdrevent pyntelighet. Grunnen til det, skriver Deutsch nok er at Haydn ofte innskrenket moralen til siste vers og at kanonene med endret tekst, men samme tittel, uten medhørende dikt, var vanskelig å hente noen mening fra.¹⁶⁴ Deutsch gjør i sin artikkel rede for problemet med tekstene til Haydns kanoner. Deutsch har undersøkt fortegnelser over Haydns diktsamling fra Haydns dødsbo og andre kilder, til dels Haynds egne manuskripter, og kommet fram til at tekstforfatterne lar seg påvise i trettini av de seksogførti verdslige kanonene. Resten, foruten den tradisjonelle teksten i nr 44, skriver Deutsch at antageligvis stammer fra Haydn selv, og var antageligvis skrevet til spesifikke anledninger.¹⁶⁵ Haydn brukte flere forfattere av moderate størrelser. Dette vises av navn som Eckartshausen, Hensler, Kretschmann, Richey og Tscherning.¹⁶⁶ Videre skriver Deutsch at fra navnene Opitz, Lessing, Bürger, Gellert, Hagedorn, Logau og Lichtwer kan man se at Haydn var en belest mann, som slett ikke hadde valgt tekster vilkårlig eller planløst.¹⁶⁷ Goethe og Schiller mangler hos Haydn. Deres dikter var nok ikke helt enkelt tilgjengelige for Haydn i tiden da han komponerte kanonene, og hans bibliotek inneholdt heller ikke senere disse dikterne.¹⁶⁸ Derimot har det vist seg at tekstene til en av de to ikke-tyske, verdslige kanonene, som ble gitt ut av Breitkopf var et ordspråk som ble til to hundre år før. Det kom fra Italia, fra Jacopo Angiolo Nellis «Aspettare e non venire», fra starten av boken «Serva Padrona», som Pergolesi gjorde udødelig som opera. Deutsch belyser dette, og påpeker at det i rettferdighetens navn skal nevnes, da Christian Gottfried Körner tidligere hadde vært heller nedlatende om Haydns tekster. Körner skrev 29. mars 1802 til Schiller at «Ich zweifle nur, ob er ein gutes Gedicht versteht, da er immer in sehr schlechter Gesellschaft gelebt hat» og Griesinger skrev til Breitkopf & Härtel i 1803 «Es scheint, Haydn sey zu schlechten Texten prädestiniert ; eigentlich trägt er die Schuld seiner unwissenschaftlichen Schulbildung».¹⁶⁹

¹⁶¹ Deutsch 1932 s. 117.

¹⁶² Deutsch 1958 s. VII, første kolonne 6. avsnitt.

¹⁶³ Deutsch 1958 s. VIII 2. kolonne.

¹⁶⁴ Deutsch 1959 s. VIII.

¹⁶⁵ Deutsch 1959 s. VIII.

¹⁶⁶ Deutsch 1958 s. VIII.

¹⁶⁷ Deutsch 1958 s. VIII.

¹⁶⁸ Deutsch 1932 s. 119.

¹⁶⁹ Deutsch 1958 s. VIII 2. kolonne.

Haydn skal ha «lånt» temaet til sitt syvende bud, «Du sollst nicht stehlen». I en fotnote skriver Deutsch at Haydn skal ha tatt temaet fra Padre Martini.¹⁷⁰ Deutsch skriver at han erkjenner humoren i stykket, at «ein Dieb durch verbotene Fortschreitungen charakterisiert wird».¹⁷¹

Deutsch forteller om tidligere nevnte Franz Lorenz at han hadde sett kanonene på Esterházy i Eisenstadt.¹⁷² Om tekstene skrev han «Einige derselben spielen mit halbverdeckter Satyre auf allerand Zustände des fürstlichen Hofes an, von denen man vielleicht singen, aber nicht sagen durfte».¹⁷³ I følge Deutsch skal dog Franz Lorenz ha tatt feil på det punktet, uten at Deutsch gjør rede for hvordan.¹⁷⁴

I *Das Haydn-Lexikon* kan vi lese at Haydn hadde de litterære preferensene til felles med sine østerrikske landsmenn. Teksten i hele Haydns kanonkorpus skulle passe rokokkoperiodens preferenser. Tekstvalget ble likevel misforstått i 1810 i det midtre og nordtyske området, og det ble sett på som «med forbedringspotensial».¹⁷⁵ De avsluttende setningene i i Magnus Gottfried Lichtwers fabler (som var på rim) ble satt nye tekster til ved publikasjon. Det samme gjaldt tekstene fra Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich von Logau og Christian Fürchtegott Gellert. Forfatterne av *Das Haydn Lexikon* foreslår at det kan ha vært et tett forhold mellom Haydns valg av tekster og innstilling til livet, slik at kanonene kan sees på som en kunngjøring til et publikum av enhver alder. Kanonene kom imidlertid for sent; Budskapet nådde ikke lenger sine adressater.¹⁷⁶

Feilaktige tilskrivelser, uskrevne kanoner og falske kanoner

Deutsch skriver i sin artikkel fra 1932 at Botstiber i en fotnote hadde skrevet om et brev fra en medisiner ved navn Dr. Anton Schmidt (Schmid i Botstibers bok) til det filharmoniske selskapet i Lubljana. Schmidt hadde henvendt seg til Haydn vedrørende noen kanoner Haydn åpenbart skulle ha skrevet til det filharmoniske selskapet, hvilket han ikke var i stand til å gjøre. Hans verdslige kanoner var for lengst ferdigstilt. De var skrevet før 1800, og Deutsch tidfester de fleste av dem til midten av 1790-tallet. Haydn hadde jo anbefalt dem for sin kone som verdifulle objekter til utgivelse, i fall han skulle dø før henne. Griesinger hadde sett dem i Haydns bolig i juni 1799.¹⁷⁷

I Haydns *Tagebuch* fra enden av hans første besøk, datert til 1792 i Deutschs artikkel fra

¹⁷⁰ I fotnote 4, s. 113, skriver dog Deutsch at en professor Francesco Cav. Vatielli påviste at temaet ikke kom fra Padre Martini.

¹⁷¹ Deutsch 1932 s. 113 fotnote 4.

¹⁷² Som Lorentz hadde fortalt om i *Deutschen Musik-Zeitung* [sic] gitt ut i Wien 22. november 1862. Deutsch 1958 s. VII.

¹⁷³ Deutsch 1959 s. VII.

¹⁷⁴ Deutsch 1959 s. VII.

¹⁷⁵ Raab et al. 2010 s. 369.

¹⁷⁶ Raab et al. 2010 s. 369.

¹⁷⁷ Deutsch 1932 s. 115.

1932, og til 1791 i forordet til Henle forlag, skriver Deutsch om en tekst som ikke har blitt tonesatt, og som etter all sansynlighet er forfattet av Haydn selv. Denne er et slags motstykke til *Bösen Weib* (skrevet av Lessing).¹⁷⁸ Deutsch skriver om denne at man antar Haydn tenkte på sin egen kone.

¹⁷⁸ Deutsch 1932 s. 123.

Begehre nicht ein Glück zu Gross, Und nicht ein Weib zu schön -,
Der Himmel möchte dir dies Los Im Zorne zugestehn.¹⁷⁹

Begjær ikke en lykke så stor, og ikke en kone så skjønn-,
Himmelen vil bare tillate deg dette i sinne.¹⁸⁰

Deutsch gjenforteller at Pohl og Botstiber i sin Haydn-biografi hevdes det at det i 1800 kom ut seks Haydnske kanoner i Salzburg.¹⁸¹ Disse ble forbudt i Wien, sansynligvis på grunn av stykket *Adam hatte sieben Söhne*, som hadde en tekst som kan ha vakt anstøt. Disse kanonene fantes ikke blant de ekte Haydn-kanonene, men påberopte seg likevel å ha kommet fra Breitkopfs tidsskrift, hvor det ettertrykkelig het at:

Haydns (J. M.) 6 tyske Kanoner for 4 og 5 stemmer uten akkompagnemang, første hefte (Salzburg, bey Meyer) har for kort tid siden blitt forbudt i Wien. Da man ikke kunne finne andre årsaker til forbudet formoder man at teksten i den siste kanonen er grunnen til dette. Denne inneholder nemlig ord som blir brukt i en veldig kjent (også i Østerrike) selskapielig sanglek: «Adam hatte sieben söhne u.s.w.» (dieser enthalt nemlich Worte, welche zu einem gewissen sehr bekannten (auch im Oesterreichischen) Gesellschaftspiele gesungen werden).¹⁸²

Vi kan altså se at det handler om et verk av Haydns bror Michael. Det vises tydelig i tittelen «VI Deutsche Canons zu 4 unt 5 Singstimmen ohne Begleitung von Herrn Joh. Mich. Hayd, hochfürstlicher Concertmeister. Erstes Heft. Preis 12 kr. Salzburg, in Commission der Mayrschen Buchhandlung».¹⁸³

Museumsbiblioteket i Salzburg er i besittelse av et eksemplar av dette samlingsheftet. Kanonen med den støtende teksten er nummer seks. En foredragsanvisning derfra viser tekstens kontekst. Den er en barnelek, sunget av et kor i en vårprosesjon. Denne ble funnet flere ganger i håndskrift av Herr dr. Konstantin Schneider, som befattet seg med Michael Haydns kanoner. I *Salzburger Druck* står nok en kanon (den står som nr 3) feilaktig tilskrevet Haydn: «Vom Glück sei alles dir beschert».¹⁸⁴

Deutsch skriver mot slutten av sin artikkel fra 1932 om et par tilfeller verd å nevne, som

¹⁷⁹ Deutsch 1932 s. 123.

¹⁸⁰ Min oversettelse.

¹⁸¹ Gjengitt i Deutsch 1932, s. 114

¹⁸² Botstiber 1927 s. 329.

¹⁸³ Deutsch 1932 s. 114.

¹⁸⁴ Deutsch 1932 s. 115.

ikke hører til blant de av Haydns kanoner som hittil er nevnt. Her skriver han at *Turk Was a Faithful Dog* ikke er en kanon. Han går videre til å nevne en *Non omnis moriar* som sto på Haydns første gravsten.¹⁸⁵ Dette var Haydns favorittuttrykk fra Horats, satt som en femstemt gåtekanon, skrevet av Sigismund Neukomm, en av Haydns elever, i 1814.¹⁸⁶ Neukomms løsning fins i Musikksamlingen i Nasjonalbiblioteket i Wien.¹⁸⁷ En kanon kalt *Meine Herren*, er apokryf. Det er en Scherzkanon som kom ut i 1832 ved Freidrich Hofmeister i Leipzig. I 1906 eller 1907 skal det ha kommet ut *Zwölf dreistimmigen Kanons und Scherzliedchen*. Disse er oversatt fra engelsk og identiske med *Twelve Sentimental Catches and glees*.¹⁸⁸

Deutsch skriver at han har blitt gjort oppmerksom på at Haydn brukte *Gott im Herzen* i Incarnatus fra hans Heiligmesse. Den seksstemmige mellomtsatsen i Credo (som også omfatter Crucifixus) åpner med tre damestemmer på denne kanonen, men i Ess i stedet for i F-dur. Messen er datert til 1796. Om kanonen med sin svært verdslige tekst oppsto før dette er uvisst, skriver han.¹⁸⁹

Kanonenes generelle musikalske tekstur

I *Das Haydn-Lexikon* kan man lese at Haydn i sin kanonkomposisjon grep til to musikalske modeller. En satsmodell for (i de aller fleste tilfellene) tre til åtte like stemmer med suksessive innsatser, hvor frasene kunne oppnå en betraktelig lengde (opptil seksten takter). Den andre er for kanon ved underkvinten, tostemt (hvor understemmen kan følge melodistemmen i tersavstand) med tettført følgestemme.¹⁹⁰ Slutten blir sjeldent markert med en fermate eller *fine*, men noen kanoner blir tillagt en egen sluttakt, eller coda på enden, slik vi skal få se i analysen. De melodiske føringene i kanone er ofte krevende og ikke alltid egnet for selskapelig *ad-hoc*-sang. Et forkastet utkast av det femte bud med en utfordrende harmonisk forversjon, viser at Haydn likevel beholdt et nivå som ikke var alt for krevende.¹⁹¹ Bare to kanoner viser kontrapunktiske ambisjoner («sie dürfen als klanglich nicht allzu gelungen bewertet werden»¹⁹²) (de kan ikke ses på som alt for vellykkede klanglig). I *Das Haydn-Lexikon* kan man lese at satsteknikken i kanonene (den strenge utledningen av en eller flere stemmer av en annen) er hyppig brukt i Haydns instrumental og vokalmusikk. De presiserer at de hovedsaklig skriver om kanon som en selvstendig vokalmusikksjanger, med korte satser, som gjennomføres i uendelige sirkler, såkalte uendelige kanoner. Slike musikalske

¹⁸⁵ Dette var Haydns frimureriske motto i hans senere år. Deutsch 1932 s. 124.

¹⁸⁶ Geiringer 1968 s. 208

¹⁸⁷ Deutsch 1932 s. 124.

¹⁸⁸ Deutsch 1932 s. 124.

¹⁸⁹ Deutsch 1932 s. 172.

¹⁹⁰ Raab et. al. 2010 s. 367.

¹⁹¹ Raab et. al. 2010 s. 367.

¹⁹² Raab et. al. 2010 s. 369.

konstruksjoner, eller partier (solche Gebilde) ble senest i begynnelsen av det attende århundret knyttet til kanon.¹⁹³ Landon skriver små analyser av samtlige ti kanoner. Interesserte kan lese dem i bok nummer 3, *Haydn in London* av hans Haydnbiografi *Haydn, Chronicle and Works* fra 1976.

¹⁹³ Raab et. al. 2010 s. 367.

Kanonens historie fram til 1700-tallet

Kanon er i dag blant annet definert som et verktøy til bruk i kontrapunktisk skriving. En melodi er nøyaktig imitert, note for note, av en eller flere stemmer, som vanligvis begynner etter et gitt tidsintervall etter den første stemmen, og overlapper den.¹⁹⁴ Denis Brian Collins skriver at han i sin avhandling *Canon in music theory from c.1550 to c.1800*, bruker begrepet kanon om en musikalsk prosedyre hvor et gitt melodisk og rytmisk materiale repeteres av forskjellige stemmer fra start til slutt i en komposisjon.¹⁹⁵ På side 11 i *The Technique of Canon* skriver Hugo Norden at kanonens natur, så vel som dens struktur, avledes av anvendelsen av dobbelt kontrapunkt. I dens mest elementære form, skriver han, betyr dobbelt kontrapunkt at to komplementære tema som er skrevet med tanke på simultan utførelse, er skrevet slik at de kan fungere som bass for hverandre.¹⁹⁶

Betydningen av ordet kanon har utviklet seg fra de første benevnelsene i teoretiske kilder fra trettenhundretallet og fram til i dag. Den nåtidige betydningen kom først på sekstenhundretallet. Kanon hadde ikke blitt konstituert som begrep, eller diskutert i noen akademisk institusjon før det. Teknikken med kanonisk imitasjon har gjennom tiden blitt beskrevet av mange begrep, hvorav kanon bare er ett. Disse begrepene har også blitt brukt om hverandre til å beskrive andre imitative prosedyrer.¹⁹⁷ I kilder fra sen middelalder og tidlig renessanse er det vi i dag kjenner som kanoniske fremgangsmåter beskrevet som blant annet *collatio*, *caccia*, *chace* og *fuga*.¹⁹⁸ Kanon har også hatt flere betydninger, fra den greske antikkens monokord, til bønnen etter Sanctus i den romerskkatolske messen. Fuge, polyfoni, flerstemt sats og kontrapunkt er begrep som er vanskelige å gå utenom i et kapittel om kanonens historie, og de vil derfor bli behandlet i samme kapittel.

De første referansene til kanon og diskurs vedrørende begrepene

Denis Brian Collins skriver at den første referansen til begrepet *kanon* finnes i Johannes de Groccheos «*De musica*» fra ca 1300. Denne teoretikeren, skriver han, bruker begrepet kanonisk musikk (*musica canonica*) som ekvivalenten til komponert musikk (*musica composita*), «regular music» (*musica regularis*) eller mensural musikk. Dette betyr at han bruker ordet kanon om musikk skrevet etter reglene som styrer målt musikk. Det ser ikke ut som han skiller kanonisk musikk fra andre typer komponert polyfoni. «Kanonisk» ser i dette tilfellet ut til å bety simpelthen å følge

¹⁹⁴ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

¹⁹⁵ Collins 1992 s. 1.

¹⁹⁶ Norden 1982. s 11

¹⁹⁷ Collins 1992 s. iv.

¹⁹⁸ Collins 1992 s. 8.

reglene vedrørende mensural polyfoni. Denne assosiasjonen til ordet kanon med idéen om en regel, holdt seg lenge før det endret betydning. Referanser til kanon (slik det brukes i dag) som en teknikk hvor man repeterer et melodisk og rytmisk materiale i en eller flere stemmer kommer dog ikke før sent på femtenhundretallet.¹⁹⁹

Scholes, Nagley og Whittall skriver at det første fullstendig kanoniske stykket vi kjenner til er rotaen *Sumer is icumen in*, fra ca 1250.²⁰⁰ Dette er en round fra middelalderen, også kjent som rota, eller rotundellus. Engelske former for *rounds* var også kjent som roundel, catch (brukt spesifikt om komiske engelske *rounds* skrevet fra sent på femtenhundretallet og til ca 1800) og etterhvert også om kanon. David Johnson spesifiserer at dette gjaldt England på sytten- og attenhundretallet, og da spesielt for *rounds* med religiøs tekst. En detalj det er verd å legge merke til er at den engelske *rounden* kalles *kanon* på tysk.²⁰¹

Tekst og intervaller har fra tidlig av vært betydningsfulle markører innen musikkteori. Oktaven, kvinten og kvarten, som har markert distansen mellom stemmene, har gradvist vokst fram som grunnleggende fenomener og utgangspunkt for regler vedrørende flerstemt sats. Teknikken med imitasjon hadde antageligvis eksistert i mange hundreår i improviseringen av folkemusikk, på lik linje med at kanoner synges i dag uten at man er avhengig av noter. Monofoniens lineære styrke ble ikke bare gjenvunnet, men fikk en helt ny betydning da forskjellige stemmer framførte den samme melodiske linjen, tydeliggjort gjennom forskjellige startpunkt. Vestlig kunstmusikk har igjennom tiden også inkorporert og kultivert andre gamle former for polyfoni, og satt dem inn i et komplekst system hvor de spesifikke bevegelsene har blitt definert som *motus rectus*, *obliquus* og *contrarius*.²⁰² Motgående bevegelser ble til å begynne med brukt ved perfekte konsonanser. Stemmene fikk dermed ikke en uavbrutt melodisk flyt i tidlig polyfoni. Ettersom tradisjonen med lineær skriving ble gjenopprettet, viste den faktiske nyvinningen seg å være bruken av uperfekte konsonanter. De ble fortsatt sett på som uflatterende og ubehagelige, men ble nå ansett som nye verktøy til bruk i polyfon skriving. Johannes de Grocheos beskriver eksempelvis bruk av den store tersen som «hard mot ørene» rundt 1300-tallet.²⁰³

Motgående bevegelse fortsatte å være den mest viktige av de tre. Kombinasjonen av motgående bevegelse og imitasjon ga en bedre balanse i opp-, og nedadgående bevegelser i alle melodiske linjer enn det som før hadde vært mulig i monofon musikk. Enhver passasje som gikk oppover krevde en fortsettelse som gikk nedover mot den imitative inngangen av den neste delen, likesom enhver nedadgående passasje krevde en oppadgående fortsettelse. John Cotton skrev om

¹⁹⁹ Collins 1992 s. 7.

²⁰⁰ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²⁰¹ Johnson *Round* [Lesedato 01.11.2014].

²⁰² Mann 1987 s. 4.

²⁰³ Gjengitt i Mann 1987 s. 4, fotnote 2.

motgående bevegelse rundt 1100: Hvis hovedstemmen går oppover, bør den akkompagnerende stemmen gå nedover, og motsatt. To hundre år etter dette tok Walter Odington med seg regelen om motgående bevegelse til bruk i imitativ teknikk i hans beskrivelse av *Rondellus*. Det som ble sunget i en del skulle bli repetert i de andre delene etter tur. Delene var slik arrangert at når en gikk oppad, skulle de andre gå nedad.²⁰⁴ Rondellus var en teknikk for å komponere med tre stemmer innen teknikken med frasebytte, hvor to stemmer av samme rekkevidde eller spenn skulle veksle på å synge fraser.²⁰⁵ Odingtons lære viser seg å være utilstrekkelig når det kommer til behandlingen av den tredje stemmen som, som han sier, ikke burde gå oppad eller nedad samtidig som en av de andre stemmene, en regel som hans eget eksempel gjør ugyldig. Dette ble revidert av Franchino Gafori i hans *Practica Musica*.

På trettenhundretallet var kanonisk skriving svært utbredt. Guillame de Machaut (ca 1300-1377) blant andre brukte i utstrakt grad kanoniske passasjer i sine motetter, messer og chansons.²⁰⁶ Machaut inkorporerte nye rytmiske prosedyrer fra *Ars Nova* inn i gamle homofone sjangre, og var slik en pådriver på veien mot polyfoni. Likeledes tok han med seg tradisjonen med sekulær monofoni inn i *Ars Novas* nye teknikker. Arlt Wulf skriver intet mindre enn at Machaut var den første viktige komponisten som er kjent ved navn, som skriver polyfon musikk. Hans *Ma fin est mon commencement*, en *rondeau*, er det tidligste kjente stykket fullstendig basert på å lese melodien baklengs. Teksten er ledetråden til løsningen. Triplum skapes ved å lese cantus baklengs, og den andre halvdel av den nederste stemmen består av dens første del, bare sunget bakfra, altså baklengs.²⁰⁷

Den første kjente benevnelsen i teoretiske kilder av begrepet fuge er av Jacobus av Liège i hans *Speculum musicae*. Mann omtaler denne, skrevet i 1330, som den siste store middelalderseke avhandlingen om musikk. Fuge betegnes vanlig vokal form, men står likevel noe isolert. Mann skriver at dette er utvilsom fordi imitasjon var så sterkt knyttet til sekulær musikk, som musikkteoretikere ikke hadde noen interesse for. Sakral musikk var det skrifter om musikkteori dreide seg om. I løpet av det fjortende århundret vant den sekulære kanoniske teknikken fram i former som *caccia* og *rondellus*, former som har overlevd til den dag i dag. Begrepet fuge ser ut til å ha fungert for dem begge.²⁰⁸

Den første som ga ut en avhandling av betydning med detaljerte diskusjoner om

²⁰⁴ Hentet fra Mann 1987 s. 4, fotnote 3.

²⁰⁵ Voice-exchange på engelsk, Stimmtausch på tysk. Det omtales mer korrekt på engelsk som frasebytte. Interesserte kan lese mer om dette i Sanders og Lefferts bidrag om tema i Grove Music online. Sanders og Lefferts *Voice-exchange* [Lesedato 03.11.2014]

²⁰⁶ Scholes et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²⁰⁷ Wulf *Guillame de Machaut* [Lesedato 10.10.2014].

²⁰⁸ Mann 1987 s. 9.

kontrapunktiske prosedyrer var Johannes Tinctoris, med sin «*Terminorum musicae diffinitorium*». Collins skriver at denne kom til ca 1472-1473, men at den ikke ble utgitt før 1495.²⁰⁹ Mann et al. er enige i dette, men de daterer den til 1475.²¹⁰ Teoretikere før Tinctoris nevner begrepene *kanon* og *fuge*, men skriver ikke mer enn korte definisjoner av disse begrepene. Tinctoris definerer *kanon* som følger: «a canon is a rule showing the purpose of the composer behind a certain obscurity».²¹¹ En komponist kunne skrive ned en mensural melodilinje og kalle den en *kanon*, uten å gi noen indisier på hva slags *kanon* det var, hvor mange som skulle være med, når man skulle komme inn eller hvordan man skulle imitere stemmen (rett fram, baklengs, opp ned eller lignende),²¹² kanskje med unntak av en vedlagt regel eller beskrivelse som styrer dens gjentakelse, gitt i verbal form.²¹³ Den vedlagte gåten måtte dechiffreres før den riktige løsningen og fremføringen kunne gjennomføres. Dette ble en svært populær sjanger, og praksisen med å skrive ned musikalske gåter økte så mye i popularitet fra sent på fjortenhundretallet til sekstenhundretallet, at sekstenhundretallets akademiske musikkbøker var forventet å inneholde et kapittel om *kanon*.²¹⁴

Tinctoris går videre til å definere *fuge* som følger: «Fugue is the repetition of the parts of a melody in regard to the value, name and shape, and sometimes even to the position of their notes and rests.»²¹⁵ Definisjonen av *fuge* involverer imitative prosedyrer hvor den samme rytmen og melodien gjentas i forskjellige deler. Den siste setningen tillater *fuge* å gjentas ved forskjellige intervaller, ikke bare unisonen. Sett bort fra kravet om nøyaktig korrespondanse mellom solmisasjonsnavn (og derfor av nøyaktig samme tone og halvtone), er Tinctoris' definisjon av *fuge* mye nærmere det tyvende århundredets forståelse av kanoniske og imitative teknikker enn hans definisjon av *kanon*.²¹⁶

Den neste teoretikeren som behandler temaene *kanon* og *fuge*, er Ramos de Pareja, som i sin *Musica Practica* (Bologna 1482) bruker et helt kapittel på å beskrive kanoniske inskripsjoner og deres betydning.

A subscript is so-called because it is always written beneath the tenor and a canon is so-called because it is a rule intimating the wish of the composer obscurely and enigmatically under a certain ambiguity.²¹⁷

[...]

²⁰⁹ Collins 1992 s. 9.

²¹⁰ Mann et al. *Canon*. [Lesedato 01.11.2014].

²¹¹ Gjengitt i Collins 1992 s. 9.

²¹² Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²¹³ Collins 1992 s.9.

²¹⁴ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²¹⁵ Collins 1992 s. 10.

²¹⁶ Collins 1992 s. 10.

²¹⁷ Gjengitt i Collins 1992 s. 11.

When a following voice [organum] imitates the tenor in ascent or descent, not at the same time, but after one or more notes, it begins on the same syllable [vox] to make the same song or a similar one a fourth or fifth removed, or also at an octave or in composites of these intervals, above or below. This procedure the practitioners call fuga, especially because one voice follows the other in a similar rise and fall²¹⁸

Ramos er den første teoretikeren som sier at et tema vanligvis gjentas ved rene harmoniske intervaller (prim, kvart, kvint og oktav) eller deres sammensetninger. Han introduserer verbet *imitari* til musikkteori og sidestiller det med fugale prosedyrer. Imitasjon blir etter dette behandlet i nesten alle musikalske avhandlinger som behandler avanserte kontrapunktiske teknikker. Ramos og Tinctoris gjør ingen forskjell mellom det vi kaller kanoniske eller imitative prosedyrer. Begrepet fuge representerer begge prosedyrene. Teoretikeren Franchinus Gaffurius, i sin *Practica musica* refererer til ordet kanon i en diskusjon om diminusjon (en prosedyre hvor man forminsker notelengden med halvparten, medmindre annet er spesifisert) innenfor mensural musikk:

Musicians usually show it [i.e., diminution] in three ways: by canon, by proportion and by a vertical line. Diminution is made by canon when note-values in a mensuration are lessened and changed according to the inscribed meaning of a canon or rule; for example, «Maxima sit longa, longa brevis et huiusmodi.» for then a maxima is sung as a long, a long as a breve, a breve as a semibreve, and a semibreve as a minim. In this way also diminution in the opposite sense is frequently found, as in the canon «brevis sit maxima, semibrevis longa, minima brevis,» and so forth.²¹⁹

I en annen avhandling, *Angelicum ad Divinum opus musicae* fra 1508²²⁰, skriver Gaffurius om konseptet fuge: «It becomes very delightful and most artful when one part of the composition follows the other with a similar progression of notes. This may be called consequentia or fuga.»²²¹ Begrepet *Consequentia* brukes for første gang i denne avhandlingen, og skulle være betydningsfullt for ettertiden blant teoretikere fra Zarlino til Scorpione. Den første benevnelsen passer inn i Tinctoris definisjon om at kanon er en regel, mens den andre er mindre presis.

Teoretikeres interesse for avansert kontrapunktisk teknikk fortsatte ikke videre inn i første halvdel av femtenhundretallet. En av de første definisjonene av begrepet kanon fra femtenhundretallet finner vi i Martin Agricolas *Musica Figuralis Deudsch*, publisert i 1532:

Canon is an expressed text or rule near the written song which extracts something not written from

²¹⁸ Gjengitt i Collins 1992 s. 11.

²¹⁹ Gjengitt i Collins 1992 s.13.

²²⁰ Collins 1992 s. 13.

²²¹ Gjengitt i Collins 1992 s.13.

something written, such as «Let maxima be Longa, let Breve [be] semibreve, etc». Thus, I must infer an unexpressed longa from the written maxima, and a semibreve from the [written] breve. That is, the maxima will be sung like a longa and the semibreve like a breve, etc.²²²

Kun få andre avhandlinger refererer til begrepet kanon, og da i korte ordelag. Sebald Heyden er en av dem som nevner kanon i sin *De arte canendi* 1540 at diminusjon kan indikeres ved en kanonisk inskripsjon. Pietro Aron er en av få fra tidlig på femtenhundretallet, som omtaler fuge og kanon i særlig grad. Hans første definisjon av fuge gis i *Libri tres de istitutione harmoniche*:

Imitation in songs or fugatio [sic] usually happens from one part to another part. It is moreover on that account called imitation or fugatio, because the follower or antecedent repeats the syllables of the preceding part, or of the subsequent part, with the same name, but on different places [on the staff] and either pronounces [solmises] as though imitating, or seems to chase away as though following another.²²³

Arons definisjon av fuge, er ganske nær Tinctoris', spesielt med tanke på den nøyaktig korresponderingen av solsmisasjonsstavelser. Begrepet fugatio kan sees på som synonymt med begrepet fuge. I likhet med Ramos de Parejas' *Musica practica* er også imitatio synonymt med fuge.²²⁴ Aron behandler fuge igjen i sin *Compendiolo di molto dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo* etc fra 1545, hvor han skriver at fuge kan skrives ved rene intervaller (i likhet med Ramos de Pareja). Arons sammenligning av fuga med consequenza stemmer med Gaffurius' fra *Angelicum ad Divinum opus musicae*.

Fuga or consequentza is none other than a similarity of musical intervals which are customarily similar in shape and in name. And such manners of making fugue [fuggire] can be made in four ways, that is, at the unison, fourth, fifth, and octave, and at their composites or replicas.²²⁵

Aron er den første som etter Ramos diskuterer både canon og fuge, og skiller dem klart fra hverandre. I *Lucidario in musica* (Venezia 1545) begynner han med å poengtere at canon og fuga burde defineres som to forskjellige begreper. Han definerer kanon som en derivasjon av det greske ordet regel. Aron sidestiller fuge med consequenza og skriver om fugen at dens kjennetegn er at den har nøyaktig gjentakelse av solmisasjonsstavelser.²²⁶ Når et stykke musikk ikke inneholdt nøyaktig gjentakelse av solmisasjon, men hvor delene ellers var like skulle begrepet kanon brukes. Dette er

²²² Gjengitt i Collins 1992 s. 14.

²²³ Gjengitt i Collins 1992 s. 15.

²²⁴ Collins 1992 s. 15.

²²⁵ Gjengitt i Collins 1992 s. 16.

²²⁶ Collins 1992 s. 16.

den første referansen til kanon, hvor stemmeføringen innebærer imitasjon. I følge Aron kan *canon* slippe nøyaktig gjentakelse av toner og halvtoner, men *fuga* må ha nøyaktig gjentakelse.

Peter Urquhart har i sin doktoravhandling²²⁷ greid ut om et brev fra 8. oktober 1529, hvor Giovanni Del Lago diskuterer bruk av nøyaktig fulgte solmisasjonsstavelser mot unøyaktig fulgte solmisasjonsstavelser i fuga, i en brevveksling han har med Giovanni Spataro. Spataro definerer fuge uten å kreve nøyaktig solmisasjon mellom stemmene. Del Lago ignorerer muligheten til at nøyaktig imitasjon kunne skje selv om forskjellig solmisasjon ble brukt.

Heinrich Glareans *Dodecachordon* (1547) er den som i denne tiden gir den grundigste gjennomgangen av kanonisk kunst. Det siste kapitlet gir en gjennomgang av samtidige komponister (Josquin, Obrecht, Isaac, Brumel, La Rue Mouton og Senfl) og deres kanoner, presentert med løsninger og kommentarer. Glarean skrev rosende om deres prestasjoner. Kanonisk teknikk burde være fundamentale ferdigheter innen komposisjon; dette var det en kunne bedømme en komponists handverk på.²²⁸

Angelo da Picitonos definisjon av kanon er nær ved å gi kanonen betydning som selvstendig sjanger. I hans *Fior Angelico di musica* (1547) er kanon en unotert melodi i komponistens hode som kunne avdekkes av en inskripsjon, eller en regel.²²⁹ Teoretikeren Herman Finck omtaler kanon som en uavhengig musikk sjanger. Han dediserer hele den tredje boken av sin *Practica musica* fra 1556 til en diskusjon om gåtekanoner. Det vil si, komposisjoner som skal framføres etter instruksjonen som står skrevet ved siden av den noterte melodilinj. Inskripsjonene må forstås til fulle før komposisjonen kan fremføres. Han definerer kanon som følger: «Canon is an imaginary prescription from which a part of a song is not set down is derivated from a part of the song which is. Indeed, it is a rule which cleverly uncovers the secrets of a song.»²³⁰ Det ser ut som at Finck i dette kapitlet mener at kanon betyr både inskripsjonen og musikken samlet, ikke bare inskripsjonen. Musikken og inskripsjonen til sammen blir således en egen enhet som resulterer i en selvstendig sjanger.²³¹

Vicentino og Zarlino

Nicola Vicentino skrev den viktigste avhandlingen som også tok for seg avansert kontrapunktisk teknikk så langt: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* av fra 1555.²³² Vicentino kritiserer

²²⁷ Som jeg dessverre ikke har rukket å få tak i, derfor har jeg gjengitt opplysningene fra Collins 1992 s. 17.

²²⁸ Mann et al. *Canon* [lesedato 01.11.2014].

²²⁹ Collins 1992 s. 19.

²³⁰ Collins 1992 s. 20.

²³¹ Collins 1992 s. 20.

²³² Collins 1992 s. 21.

fuge ved unison eller oktaven for å ikke ha nok variasjon og anbefaler i stedet at man starter på kvarten eller kvinten. Fuger startet antageligvis som regel med de rene intervallene eller fra kvart, kvint eller oktaven. Senere i teksten skriver Vicentino også at fuger kan startes på sekunden, tersen, seksten og septimen. Videre skriver han at repetisjonen ikke trenger å vare gjennom hele stykket. Etter å ha repetert åpningsmelodien i fire eller fem noter kan den følgende stemmen fortsette i fritt kontrapunkt. Vicentino skriver også at den imiterende stemmen kan komme inn på alt fra en halvtone til fire heltoners avstand, hvor like mange pauser må skille hver stemme fra hverandre. En fuge er i Vicentinos avhandling en imitativ prosedyre som varer i hvertfall i de fire/fem første tonene, hvori de følgende stemmer kan komme inn på hvilket som helst intervall, helst kvart eller kvint, separert av lik tidsdistanse helst mellom en halvnote til fire helnoter.

Vicentino går videre til neste kapittel, hvor han spesifiserer en spesiell type fuge som han kaller kanon. *L'antica Musica* er en av de mest omfangsrike av alle teoretiske tekster fra hele sekstenhundretallet. Vicentino begynner med å definere «canon» som:

«One composes certain instructions of singing the same notes in two, three, four and more parts above a cantus firmus or cantus figuratus part. This rule to sing over one part is canon, which signifies a rule and an instruction to sing the same notes and make the same rests as are written in this part.»²³³

Teknikken involverer imitasjon av en melodi, fra start til slutt i en komposisjon basert på gregoriansk musikk. Han behandler også begrepet kanon som en skrevet regel som bestemmer hvordan en musikalsk komposisjon skal gjennomføres. Vicentino, ser dog ut til å mene at inskripsjonen må beskrive imitasjon mellom delene gjennom hele komposisjonen.²³⁴

Vicentino uttrykte en spesiell preferanse for kanon skrevet for sekund, ters, sekst, septim og none, som han mente er mer moderne enn de skrevet for gjentakelse ved andre intervaller. Han skrev om fugen at den helst skal avslutte imitasjon etter den introduserende delen. Det vil si at det vi i dag kaller fri imitasjon ble kalt det samme som som kanon i det sekstende århundredet. Begge ble kalt fuge.²³⁵

Vicentino skrev også om skillet mellom den nye og den gamle stilen, og implementering av den gamle stilen i den nye. Han implementerte antikke musikalske fenomener, som de kromatiske og enharmoniske systemene og fugen, inn i *moderna prattica*.²³⁶ Tittelen beskriver nettopp dette: Han «reduserer» spesifikke elementer fra *L'antica Musica* til det som er verd å ta med seg inn i

²³³ Collins 1992 s. 22.

²³⁴ Collins 1992 s. 23.

²³⁵ Mann et al. *Canon* [lesedato 01.11.2014].

²³⁶ Mann 1987 s. 15.

moderne praksis. Vicentino relaterer fri imitativ komposisjon til de fleste kjente musikalske former og advarer bestemt mot å bruke streng kanon. Vicentinos nye holdning til fri og kanonisk imitasjon har å gjøre med at betydningen til *cantus firmus* hadde endret seg drastisk. Ramos hadde basert den fugale teknikken på imitasjon av en *cantus firmus*, noe Vicentino avfeier som gammeldags. I den ønskede *modo moderno* skulle man velge et bestemt melodisk materiale innenfor *Cantus firmus*. Dette kalles *punto* og blir utgangspunktet for imitasjon. Imitasjonen burde bare ta utgangspunkt i *cantus firmus* i stedet for å faktisk anvende den. Delene skulle imitere hverandre, men ikke *cantus firmus*. Med dette introduserer han begrepet *punto* til den moderne stilen som et musikalsk *tema* som utgangspunkt for komposisjon.²³⁷

Selv om Vicentino ikke kommer fram til noe begrep for tema og dets motstykke definerer han de to konseptene i en passasje hvor han behandler bruken av fugale prinsipper i instrumentale verk. Han foreslår at komponisten, etter at han har gjort ferdig den første imitative inngangen (the initial imitative entrance), bruker passasjen som har tjent som akkompagnement til temaet som utgangspunkt for ny imitativ behandling.²³⁸

Vicentino er gjennom hele sin avhandling tro til sin rolle som forkjemper for den nye stilen. Hans standpunkt var at teksten måtte komme godt fram i vokal musikk: akkompagnement måtte ikke overskygge tekst. Han skrev til og med om et skille mellom latinsk og italiensk prosodi. Han følte at tekstforståelse var sikret i polyfoni opp til fire deler. For komposisjoner i fem eller flere deler anbefaler han hyppig bruk av pauser og unison, men selv der bør en fugal tekstur beholdes.²³⁹

Gioseffo Zarlino var den som virkelig konstitusjonerte musikkteori, samlet alle tidligere studier og skapte en basis for et musikkteoretisk system slik vi kjenner det i dag.²⁴⁰ I sin *Le istituzioni harmoniche* fra 1558 skriver han om *fuga*, *reditta* og *consequenza* som synonymer.²⁴¹ Han er den første til å skille mellom de tre, og imitasjon. Zarlino skriver at innsatser ved de rene intervallene unison, kvart, kvint og oktav er de eneste som konstituerer fuge, innsatser ved alle andre intervaller kalles imitasjon. Zarlino skiller kanon fra alle disse. Han gikk tilbake til den gamle definisjonen av *canon* som en regel tilhørende musikken, og siterte den greske definisjonen for å få fram den originale betydningen, da skillet mellom fuge og kanon var uklart for det han kalte «musikere av lavere intelligens».²⁴² Fuge, skriver han, ble brukt oftere i komposisjoner basert på forminsket kontrapunkt enn i komposisjoner basert på en *cantus firmus*. I sin avhandling deler han fuge inn i underavdelingene *fuga legata* og *imitatione legata*, som omfavner teknikken med

²³⁷ Mann 1987 s. 15.

²³⁸ Mann 1987 s. 16.

²³⁹ Mann 1987 s. 18.

²⁴⁰ Mann 1987 s. 19.

²⁴¹ Collins 1992 s. 25.

²⁴² Collins 1992 s. 28, Mann 1987 s.19.

kanonisk imitasjon.²⁴³

There are two types of fugues or consequences: strict and free. In strict writing the melody of one voice is exactly duplicated in another; for this reason composers will frequently write out the melody in one of the parts only. It must be noted that in this technique the note values and rests as well as every other particular must be duplicated as if a part were actually being repeated, as is sometimes done otherwise too.²⁴⁴

Zarlino's *fuga legata* er altså en streng imitasjonskanon, med rene intervaller. Melodien noteres bare i en av stemmene. *Fuga sciolta* involverer streng imitasjon bare i begynnelsen. Etter dette kan komponisten fortsette som han vil.²⁴⁵

Zarlino er også den som definerer *guida* og *consequente* som definitive begreper. Han bruker dem dog for å beskrive stemmen som åpner komposisjonen og den stemmen som imiterer den i sin helhet, heller enn som åpne og svarende tema. I en fotnote skriver Mann at termene ble oversatt til *dux* og *comes* i *Melopoieia sive melodiae condendae ratio*, en konsentrert parafrase av Zarlino's verk skrevet av Seth Calvisius, kantor i St. Thomas i Leipzig.²⁴⁶ I avhandlingen deler han også *imitatione* inn i *sciolta* og *legata*. Den store forskjellen mellom *imitatione* og *fuga* ble definert som følger: *Imitatione* var det forholdet mellom to eller flere deler hvor *consequente* imiterer bevegelsene i *guida*, men ikke nødvendigvis tar hensyn til intervallene. Unøyaktigheten mellom tone og heltonekorrespondanse mellom *guida* og *consequente* er den ene tingen som skiller disse to ad. Den andre er at teknikken kan benyttes ved ethvert intervall. *Imitatione legata* kan på lik linje med *fuga legata* reduseres til en melodi med tegn som beskrev hvor *consequente* skulle starte og slutte. Kanonen eller *regola* (regelen) skulle instruere beskrive intervallene eller tidsdistansen mellom stemmene. Dette gjør *imitatione legata* til en kontrapunktisk prosedyre hvor imitasjon mellom delene opprettholdes gjennom hele stykket, men hvor hensyn til hel- og halvtone ikke tas.²⁴⁷

Le Istituzioni harmoniche kom ut i en ny utgave i 1573, med mer detaljerte forklaringer for å beskrive fugale prosedyrer. Her skriver han blant annet at *consequenza* skilles fra *fuga* for å referere til de komposisjonene som består av en skrevet regel og en melodi. *Consequenza* blir derfor i sin essens det samme som Vicentino's *canon*.²⁴⁸

²⁴³ Collins 1992 s. 25.

²⁴⁴ Gjengitt i Collins 1992 s. 27.

²⁴⁵ Collins 1992 s. 28.

²⁴⁶ Mann 1987 s. 19, fotnote 20.

²⁴⁷ Collins 1992 s. 29.

²⁴⁸ Collins 1992 s. 36.

Collins²⁴⁹ skriver at et problem ved Zarlinos avhandling er forskjellen mellom *fuga legata* eller *fuga sciolta* ved unisonen eller oktaven og *imitatione legata* eller *imitatione sciolta* ved de samme intervallene. I komposisjoner hvor følgestemmene kommer inn på unison eller oktav, vil det antageligvis bli nøyaktig gjentakelse av intervaller. Dette ble en utfordring for teoretikere som for ettertiden prøvde å bevare mesteren teorier.

Mann skriver at Zarlinos bruk av begrepet tema om melodilinjens som skulle repeteres er viktig.²⁵⁰ I Zarlinos skrifter kommer bruken av repeterte melodiske mønstre inn i fri kontrapunktisk skrivning, og dets omfang økes. Zarlino mente at *replica* brukt intensjonelt heller enn tilfeldig, kunne være akseptabelt og kanskje til og med ønskelig for å unngå monotoni i bruk av repeterte melodiske mønstre. Bruken av *thema* i denne sammenhengen, var begrenset av en allerede eksisterende stemme. Zarlino var bundet til å se på det tematisk skrevne kontrapunkt som *contrappunto con obbligo* (kontrapunkt med obligatorisk melodisk repetisjon). Obligatoriske repetisjonen var basert på korte, stereotype mønstre hos Tinctoris. Zarlino utvidet mulighetene til bruk av tematisk skrevne kontrapunkt.²⁵¹

De tre begrepene Zarlino bruker for å beskrive denne prosedyren, *replica*, *pertinacia* og *tema*, viser utviklingen som gikk fra tilfeldig repetisjon, gjennom bruken av korte *ostinato* og fram til valget av en styrende melodisk frase som ble mer krevende å skrive med, da man i et tema måtte vise originalitet, samtidig som tema måtte være fleksibelt nok til bruk i repetisjon.²⁵² Zarlino diskuterte, med utgangspunkt i et eksempel hvor delene ikke er omtalt som subjekt og kontrapunkt, men bare som øverste stemme og nederste stemme, fri behandling av flere tema i begge stemmer og gir dermed den første teoretiske diskusjonen av ricercareteknikken.²⁵³ Zarlino skrev om vanskelighetene med å komponere et tematisk kontrapunkt, men mente at konsekvent bruk av tema rettferdiggjorde mye i stemmeskriving og at en komposisjon hvor vanskelighetene ble overvunnet var bedre enn en skrevet uten problemer.²⁵⁴ Dette er den første diskursen av en arbeidsprosedyre som videre i fugens histories gang har blitt mer og mer betydningsfullt.²⁵⁵

Prima pratica, seconda pratica og kanonens økende pedagogiske status

Monteverdi og hans generasjon definerte kanon som en del av *prima pratica*, en gammeldags komposisjonspraksis. Moderne praksis i komposisjon kalte de *seconda pratica*, og Monteverdi og

²⁴⁹ 1992 s. 37.

²⁵⁰ Mann 1987 s. 21

²⁵¹ Mann 1987 s. 21

²⁵² Mann 1987 s. 21

²⁵³ Mann 1987 s. 21

²⁵⁴ Mann 1987 s. 21

²⁵⁵ Mann 1987 s. 21

hans samtidige tildelte prima pratica økende konservativ betydning.²⁵⁶ Samtidig ble kanon en del av den nye instrumentaltradisjonen. En gruppe kanoner utgjør avslutningen av keyboardsamlingen *Tabulatura nova* (1624) av Samuel Scheidt. Han er en i en lang rekke tyske orgelmestere fra syttenhundretallet som ble knyttet til Zarlino-tradisjonen gjennom Zarlinos elev Sweelink.²⁵⁷ Mann et al. fremholder to kanoner fra denne gruppen som de sier det er verd å legge merke til. I *Canon sine pausis* (kanon uten pauser) ble den originale melodilinen imitert nøyaktig og lagt i terser, desim og sekster, og de startet samtidig.²⁵⁸ Dette mener de viser til høyrenessansens kontrapunktiske teknikker, med stadig større vertikal tankegang og teoriene om dobbelt kontrapunkt. Her, som i andre eksempler fra samme tid, er kanonisk skriving fortsatt forbundet til en *cantus firmus*. De kanoniske delene måtte skrives over denne, de skulle forme kontrapunktiske linjer til den og måtte være av en sånn art at de kunne bytte plassering.²⁵⁹ Denne trenden nådde et høydepunkt med de «polymorfe» kanonene av P. F. Valentini, hvorav en, publisert i 1629 *Canone [...] sopra le parole del Salve regina [...] con le resolutioni a 2, 3, 4, e 5 voci* ga over 2000 løsningsforslag.²⁶⁰ Til dette punktet i kanonisk litteratur hadde den gamle bruken av ordet kanon (hvor en regel, en skriftlig formaning styrer den polyfone gjennomføringen av en enkel melodisk linje) stort sett blitt byttet ut med den mer moderne forståelsen med den tekstur at to eller flere stemmer gjentas i strikt imitasjon.²⁶¹ Ordet kanon ble brukt om selve den melodiske linjen. Mann et al. skriver at den gjorde tjeneste som både regel og guide.²⁶²

Utover sekstenhundretallet fortsatte noen teoretikere som Picerli (1631) og G. M. Bononcini (*Musico pratico*, 1673) fortsatte å insistere på Zarlinos bruk av begrepet, men med stadig forminskende klarhet og hensikt da datidens prasisk nærmet seg moderne bruk.²⁶³

Musikalisches Kunstbuch by Johann Theile ble en betydningsfull didaktisk kilde til kontrapunktiske disipliner. Selv om det ble laget for å oppsummere fortidens teknikker, behandlet den også moderne former.²⁶⁴ Theiles *Kunstbuch*, som overlevde i en manuskriptkopi av Bachs søskenbarn, musikkencyklopedisten J. G. Walther, har i følge Mann et al. påvirket Bach i det han skrev sine store kanoniske samlinger.²⁶⁵ Bach produserte var den som utnyttet det kanoniske idealet til fulle. Mann et al. skriver at han dro linjer tilbake til Palestrinas *Missa «Repleatur os Meum»*, som igjen fører tankene bakover til Ockeghems *Missa Prolationum*, hvor han skriver en kanon ved hvert

²⁵⁶ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁵⁷ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁵⁸ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁵⁹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁰ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶¹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶² Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶³ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁴ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁵ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

intervall.²⁶⁶ Bach hadde utforsket de kanoniske teknikkene i diskusjon med J. G. Walther. I likhet med sine samtidige J. F. Fasch og Telemann hadde han inkludert utstrakt bruk av kanoniske teknikker i sin kammermusikk, for eksempel *Fiolinsonaten* BWV 1015 og *Suite for flute and strings* BWV 1067.²⁶⁷ Bruken av kanon og dobbelt kontrapunkt i Bachs *Orgelbüchlein* tegner linjer tilbake til en lang tradisjon med polyfon orgelmusikk.²⁶⁸ Mann et al. skriver at Bach var bevisst sin renessansepåvirkning i det at han skrev åpningskoret i sin Messe i A (BWV 234) med en blanding av den strengeste formen for kontrapunkt, nemlig kanon og den frieste, nemlig resitativ.²⁶⁹ Mann et al. fremholder likevel Godbergvarisjonene, Bachs *Musicalische Opfer* og *Die Kunst der Fuge* som en del av Bachs ypperste utnyttelse av kontrapunkts potensial som komposisjonsteknikk.²⁷⁰

Mann et al. skriver i sin artikkel at Bachs kanoniske prestasjoner med sin *Abhandlung von der Fuge* (fra 1753-4) sto alene i en periode hvor det polyfone idealet stort sett sto for fall:

In fact, by passionate expressions of opposition to contrapuntal art F. W. Marpurg, the theorist who presented the first discussion of Bachs fugal technique (*Abhandlung von der Fuge*, 1753-4), had to admit in the preface of his work that the very mention of the word 'canon' was apt to be greeted with 'a cold shudder'.²⁷¹

En detalj det er verd å ta med seg videre er at Bach også benyttet seg av praksisen med å bruke kanon som en hilsen, Mann et al. bruker betegnelsen «emblem of the craft», i det han komponerte en kanon som opptaksprøve i foreningen *Societät der musicalischen Wissenschaft*, som ble startet av hans elev L. C. Mizler.²⁷²

Den store kanoniske arven var nå ansett for å være barbarisk.²⁷³ Bach og Händels naturlige mottagelseevne til *stile antico* simpelthen hadde forsvunnet i deres egen æra. Kontrapunkt ble en akademisk disiplin. Et sett med kanoniske studier som Händel skrev en tid for han komponerte *Messiah* og til slutt inkorporerte i oratoriets avsluttende «Amen»-kor, virket så fremmedgjort på følgende generasjoner at redaktøren av Händels *Complete Works* trodde de var renessanseverk som Händel hadde kopiert.²⁷⁴

²⁶⁶ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁷ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁸ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁶⁹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁷⁰ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁷¹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁷² Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁷³ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁷⁴ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

Haydn, hans samtidige og deres forhold til kanoner

Albrechtsberger samlet 26 kanoner i en samlig han kalte *26 canoni aperti dei varii auctori*. Han har antageligvis samlet dem mellom 1777 og 1880, mot enden av det første tiåret i hans Wienperiode.²⁷⁵ Albrechtsberger var en av de mer betydningsfulle autoritetene og læremestrene innen kontrapunkt i andre halvdel av syttenhundretallet, og en av forkjemperne for dens betydning som et kontrapunktisk læringsmiddelet.

Kanonene, det mest lineære av kontrapunktiske devices, sto steilt i mot det klassiske homofone idealet fra midten av syttenhundretallet.²⁷⁶ Selv om Albrechtsberger var en forkjemper for kanonen, var han og hans likesinnede klar over dette, og dermed noe forsiktige i sine forsvarstaler. Marpurg beskrev det slik i begynnelsen av sin *Abhandlung*, hvor han skriver til en samtidig kritiker (ikke navngitt):

Sprecht ihm von einem Canon [sic]. Es überläuft ihn ein kalter Schauer. Er hält das Jahrhundert für barbarisch, in welchem dieser Theil der Setzkunst besonders ausgeübet ward. Die in dieser Schreibart entworfenen Kirchenstücke eines Fux, Pränestini, Lotti, Schacci und vieler andern hält er für Früchte des Aberwitzes.²⁷⁷

Sett i lys av dette er det interessant å se Albrechtsbergers *26 canoni aperti* som et bevis på at kanonen fortsatt var svært interresant for sentrale skikkelser i musikklivet i det klassiske Wien.

Kanonene den unge Mozart skrev under påvirkning av Padre Martini, i likhet med de kanoniske inskripsjonene som dekorerte Martinis egne avhandlinger markerte en radikal avstand fra den kompositoriske stilen som var rådende på den tiden.²⁷⁸ Mann et al. fremholder at Haydn og Mozarts strykekvartetter er bevis på at den kontrapunktiske arven ikke kunne gjenerobres uten en selvbevisst innsats.²⁷⁹ De skriver at det først var i de senere verkene av de to Wienerklassiske mestrene at polyfoni igjen kom til å være av betydning.²⁸⁰ I Mozarts verker blir kanon skalert ned til mindre former enn de som ble kultivert i det tidlige attende århundret. Likevel er hele spekteret av kanonisk litteratur representert i Mozarts verkkatalog, fra hellige verk og komplekse strukturer til miniatyrer og drikkeviser over grove tekster som i

²⁷⁵ Freeman 1994 s. 487.

²⁷⁶ Freeman 1994 s. 511.

²⁷⁷ Freeman 1994 s. 511.

²⁷⁸ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²⁷⁹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²⁸⁰ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

Mozarts tilfelle passer overens med den engelske Catchlitteraturen.²⁸¹ I sitt arbeid som lærer fulgte Mozart den dominerende German *Kunstabuch* tradition i et sett med kanoniske studier skrevet for hans elev Thomas Attwood.²⁸²

I det attende århundredet, etter å ha vært tema i en polemisk debatt mellom Heinrich Bokemeyer og Johann Mattheson ble den ett uttrykk for store musikalske motsetninger i tiden. På den ene siden nådde den i Bach sine hender sitt høydepunkt som seriøs kunst, mens noen vil se på det slik at sjangeren nådde et bunnpunkt hos Mozarts nokså grove kanoner.²⁸³ Freeman fremhever dog at den ble ansett som det ultimate verktøyet i innlæring av kontrapunkt, slik vi kan se fra Attwoods studier med Mozart, eller Beethovens med Albrechtsberger.²⁸⁴

Haydn er i godt selskap med blant andre sin bror Michael Haydn (som skrev 80 kanoner), Mozart (35) Salieri (180) og Beethoven (48), i det at de har bidratt til en tradisjon med enkle, lette kanoner med høy underholdningsverdi (*Scherzkanons*). Denne tradisjonen kan spores helt tilbake til kanoner skrevet av Caldara til Karl den sjettes hoff.²⁸⁵ De var en del av en egen tradisjon, komponert ved siden av instrumentale kanoniske trioer, menuetter og scherzi. Begge disse praksisene ble spilt ut mot en enda eldre, ubrutt historie med kanonisk kirkemusikk, foreviget og videreført i Østerrike, fra Fux' *Missa Canonica* fra 1718 (KV7) til Johann Georg Albrechtsbergers udaterte *Missa Canonica*. Begge typene kanonisk praksis ble svært populære i Wiens *opere buffe* i begynnelsen av 1780-tallet, og etterhvert også i sene klassiske operaer og kirkemusikk, feiret i Mozarts *Così fan tutte*, Beethovens *Fidelio* og i Haydns og Schuberts messer.²⁸⁶

Beethoven, Haydn og Mozart hadde stammbøker hvor andre mennesker etterlot sitt avtrykk, og de skrev også selv i andres bøker. Åtte innslag av Mozart er foreløpig kjent, de kan plasseres mellom 1787 – 89, da han holdt en stammbok selv.²⁸⁷ Et av eksemplene vi kjenner til er et innslag i hans nære venn Joseph Franz von Jacquins stammbok med en dedikasjon på engelsk: «Don' never [sic] forget your true and faithful friend / Wolfgang Amadé Mozartmp / Vienna the 24 April. 1787.»²⁸⁸ Den samme kanonen fins også i Thomas Attwoods notatbok, som Atwood brukte i komposisjonstimene hos Mozart, fra august 1785 til tidligst august 1786 eller senest februar 1787, da Attwood forlot Wien. Kanonen er skrevet som en gåtekanon i Jacquins stammbok, og løsningen

²⁸¹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

²⁸² Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁸³ Freeman 1994 s. 485.

²⁸⁴ Freeman 1994 s. 485.

²⁸⁵ Freeman 1994 s. 486.

²⁸⁶ Freeman 1994 s. 486

²⁸⁷ Itoh 1992 s.16.

²⁸⁸ Itoh 1992 s. 17.

har Attwood skrevet i sin notatbok. Antageligvis har Mozart komponert denne gåtekanonen før august 1786, da denne delen av Attwoods bok ser ut til å blitt ferdigstilt. Mozart har da gitt kanonen til Attwood som en øvelse, og Attwood har løst den i sin notatbok for Mozarts inspeksjon. I april 1787 fikk Mozart en anledning til å skrive noe i Jacquins stambok, og brukte da denne kanonen.²⁸⁹

At Mozart brukte engelsk i disse bidragene er verd å legge merke til. Otto E. Deutsch foreslår at dette kan ha vært en tid hvor Mozart gjerne ville øve opp engelsken sin, i forbindelse med en forventet reise til London. I følge Itoh (1992) kan man forvente at Jaquin kunne engelsk²⁹⁰, og at Mozarts intensjoner om å vise sine lingvistiske ferdigheter er tydelige. Selve øvelsen i språket har antageligvis ikke vært det eneste formålet med å skrive på engelsk. Mozart ville nok være forberedt på å kunne skrive noen setninger på engelsk, i det han kunne forberede seg på å bli bedt om å skrive i folks stambøker i løpet av sitt besøk i England.²⁹¹ Med noen setninger av samme kaliber som den til Jaquin, kunne han føle seg forberedt og sikker. Det var dog ikke uvanlig å skrive på forskjellige språk. Det mest vanlige var tysk, men engelsk, fransk, italiensk og latin var heller slett ikke uvanlig. Bruk av språk kunne symbolisere forskjellige ting. Eksempelvis kunne latin symbolisere innskriverens kunnskap, og noen ganger forfengelighet.

Albrechtsbergers *26 canoni aperti* er utformet typisk for den sørtyske praktisk og teoretiske tradisjonen, som en samling musikkseksempler så lite forklarende tekst som mulig.²⁹² Sammen former de en antologi som inneholder et stort spenn av musikkstiler, fra renessanse til høyklassisisme, og nasjonaliteter, fra Nord-Tyskland, Italia og Østerrike-Bayern. Kanonen er samlet etter komponistene. Bachsønnene, Fuchs og Mattheson har fått med bare ett bidrag, mens Martini, Marpurg, Kirnberger, Gumpelzhaimer og Albrechtsberger selv er representert ved tre eller flere. Freeman skriver at Albrechtsberger har hatt som mål å samle kanoniske eksempler med størst mulig variasjon i typer og prosedyrer under samme tittelblad. Seks kanoner anvender *melodisk inversjon* («Gegenbewegung», «al rovescio», «contraria») to behandles polymorft, tre skal løses med forskjellige nøkler og fem er relatert til en spiralkanontype. To av kanonene bruker to eller flere tema, og enkeltteksemplarer presenterer tradisjonell mensurasjon, modulasjon og canon cancrizans, en er en *scherzkanon* med *obbligato continuo* og en spesiell type kanon med en ekstrastemme i parallele terser. I den enden av samlingen står en gammel barokkanon, en tostemmig gigue (av C. P. E. Bach) og i den andre enden, den mer moderne formen Albrechtsberger var en forkjemper for, det

²⁸⁹ Itoh 1992 s. 19.

²⁹⁰ Joseph Franz von Jacquin var en vitenskapsmann med bred kunnskap og ble senere en professor i botanikk og kjemi ved universitetet i Wien (Itoh 1992 s. 21).

²⁹¹ Joseph Franz von Jacquin var en vitenskapsmann med bred kunnskap og ble senere en professor i botanikk og kjemi ved universitetet i Wien (Itoh 1992 s. 21).

²⁹² Freeman 1994 s. 488.

som Freeman har kalt en hymnekanon²⁹³.

Albrechtsbergers prosjekt med å tilpasse kanonen til det mer vertikale og tonale idealet i musikken i hans tid og å utvikle en passende pedagogisk metode for prosedyren kom til uttrykk i hans *26 canoni aperti*. Det gjensto dog for Haydn, Mozart, og den yngre generasjonen med komponister, med Beethoven i spissen, å fullt ut integrere de gamle kanoniske teknikkene i nye måter å skrive på. Det var de som måtte implementere teorien og pedagogikken inn i den gjengse komponists tankegang.

En utgave av Beethovens 20 kanoner, publisert til Beethovens 200-årsjubileum *Ludwig van Beethoven's Canons, from letters, Cards, Album Leaves and Other Personal Documents* vitner om en kanonproduksjon som var langt fra så utstrakt den vi kan se hos syttenundretallets mestere.²⁹⁴ I det romantikken så en mesterlig utnyttelse av det symfoniske idealets muligheter og fremveksten av den romantiske *lieden*, kan man se at kanonisk kunst atter så ut som en arkaisk tradisjon. Opera i det nittende århundret kan heller ikke sies å oppfordre til å skrive kanonisk kunst, og kanonen en gang så fremtredende posisjon begrenset til å ha betydning for små sporadiske stykker og akademiske eksempler.²⁹⁵ I akademiske eksempler fikk den dog relativt stor betydning, spesielt i Schumans verk, gjennom den nyvekkede interessen for barokkperiodens kunst.²⁹⁶

²⁹³ Freeman 1994 s. 492.

²⁹⁴ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁹⁵ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

²⁹⁶ Mann et al. *Canon* [Lesedato 07.09.2012].

Catches og glees

I samme periode som Haydn skrev sine kanoner, må han også ha møtt på *catches* og *glees*, lystige små sanger til bruk i mellommenneskelige relasjoner. Skillet mellom *catches*, *glees* og kanoner er ikke satt med vanntette skott, dette er sjangre som i stor grad går inn på hverandres enemerker, som har mange av de samme kjennetegnene og som i stor grad tilhører samme sfære, hvor folk møttes, enten fysisk for å være sosiale i en hyggelig sammenkomst, eller i skriftlig format, for å uttrykke inderlige lykkeønskninger i hverandres stammbøker.

Schenbeck skriver at det i England var flere vanlige former for musikk i sosiale sammenhenger sent på syttenhundretallet. To av disse var *catches* og *glees*. En *catch* er en uakkompagnert round, eller kanon som starter på samme tone, for tre eller flere herrestemmer, ofte med en tekst beriket med hentydninger til ting man ellers ikke snakket så høyt om i det hverdagslige livet.²⁹⁷ Slike *catches* hadde vært populære i England siden femtenhundretallet. På Haydns tid fantes det godt organiserte grupper som samlet seg for å synge *catches* sammen, under kompetente musikalske ledere. Disse gruppene sang også *glees*, som skilles fra *catches* ved sin enkle homofoni og mindre vulgære ord. *Glees* ble sent på syttenhundretallet skrevet slik at de også kan ha vært passende for blandede selskap. Ettersom slike klubber startet med damekvelder ble produksjonen av mer refinerte *catches* og *glees* en nødvendig prioritering. Haydn selv tok del i slike selskapelige musikalske selskaper, ikke med amatører, men med uteksaminerte oxfordstudenter. Han ble tatt opp som medlem av Society of Musical Graduates, og skal ha hatt stor glede av å lytte til og å delta i musiseringen. Han skal sågar ha ytret at «Ah, if I were to stay long enough in England, I would study and write glees myself!»²⁹⁸ Han skal også ha gitt dem kanonen over det første bud, den som kan synges både forlengs, baklengs og opp ned.²⁹⁹ Det er altså den samme kanonen, dog med annen tekst, som han ga til Oxford University, som takk for Dokortittelen.

Schenbeck og Mann et al. er stort sett enige i at *catches* og *glees* har røtter tilbake til middelalderen.

While the 17th century prepared the ground for the crowning achievements of instrumental canonic literature, the vocal round saw a significant revival in the English catch collections. The first of these, Thomas Ravenscroft's *Pammelia* (1609), contains 100 works, some of them by Ravenscroft himself, that continue the vocal tradition of the Middle Ages and the Renaissance while at the same time representing a revival of the ancient traditions of popular canonic song, since their primary function was social rather

²⁹⁷ Schenbeck 1996 s. 233.

²⁹⁸ Schenbeck 1996 s. 233.

²⁹⁹ Schenbeck 1996 s. 233.

than artistic.³⁰⁰

Dette er altså en tradisjon som ble holdt i hevd, like til Haydns egen deltagelse bland Oxfords uteksamenerte studenter, og hvis primærfunksjon ble holdt i hevd, om enn de stilistiske virkemidlene ble endret i tidens løp. Da den engelske madrigalen gikk nedover i popularitet ble dens plass stort sett tatt over av en blanding av «pleasant Ruondelays, and delightful Cathes».³⁰¹ Ravencrofts Pammelia ble etterfulgt av hans catchesamlinger (1611 og 1618) og av tallrike andre publikasjoner. Den mest populære av disse var gitt ut av John Playford.³⁰² Gjenoppblomstringen av den populære rounden må forstås i sammenheng med større utviklinger i barokkmusikk, hvor harmonisk utvikling i musikken ble mer og mer betydningsfull, og med utviklingen mot strukturell periodisering, styrt av harmoniske funksjoner, altså en utvikling av musikalske tema, styrt av harmoniske funksjoner, dog ikke i like stor grad som i wienerklassisismen.³⁰³

Haydn brøt med tradisjonene da han komponerte en instrumental ledsagesstemme til Willoughby Bertie, den fjerde jarlen av Abingdons ni *catches* og tre *glees* som hadde blitt offentliggjort gjennom Londonforleggeren Mozani. I tittelen til originalutgaven er både Haydns og Abingdons skapende bidrag angitt: «*Twelve Sentimental Catches and Glees, For Three Voices Melodized by the Right Honble The Earl of Abingdon, The Accompaniments for the Harp or Piano Forte by The Celebrated Dr Haydn*». Stikk i strid med Georg Feders mening er det utelukket at den trestemmige vokalsatsetn kan ha kommet fra Haydns hånd, da catches er unisone kanoner. I offentliggjøringen av *Catches and Glees* forblir betegnelsen kanon forbeholdt kompliserte former, som kanon med underkvart eller kanon med flere tema. Den som komponerte den treleddede melodien til en catch hadde dermed samtidig komponert den trestemmige satsen. I Monzanis utgave er er både catchene og glee'ene trykket i partituret. Det at Abington kunne skrive trestemmige kanoner viser at han også var i stand til å komponere trestemmige glees. Dette beviste han bevist gjennom tallrike komposisjoner offentliggjort før disse, som ble tilvirket uten Haydns medvirkning. Haydn ledsagelse av Abingdons catches og glees ligner et tynt og enkelt klaverakkompagnement. Alle stykkene har korte etterspill med selvstendig karakter, foruten glee nr 7 som klanger i Da Capo-form. De tolv stykkene er betegnet som sentimentale i tittelen til originalutgaven som vel henvises til i de diskre/dempede og følelsesladede tekstene. Der catches kunne være vittige, vågede og

³⁰⁰ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

³⁰¹ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

³⁰² Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

³⁰³ Mann et al. *Canon* [Lesedato 01.11.2014].

muntre var gleees mer seriøse og idylliske. Mesteparten av Abingdons tonesatte tekster, derunder tre fra dem hyrdemiljøet og en strofe fra Pietro Metastasios *Didone abbandonata*, beskriver elskendes forskjellige sinnelag. Noen har befunnet seg i enkeltbladtrykk fra før 1795. Andre var så populære at de siden ble opptrykt mange ganger og gitt ande melodier, for det meste uten henvisninger til dikteren.³⁰⁴

I Haydn Lexikon står det ikke skrevet om *Maccone*, som ble en av Haydns egne mer kjente catches. Haydn skrev i sin tid i England også en catch han kalte *Maccone* til Gallinikonsertene fra 1791. Den er skrevet for syv stemmer, tre damestemmer og fire mannsstemmer. Det er et stort verk «(filling «six sheets» or twenty-four pages, of manuscript paper) to judge from Haydns description of it in his *Catalogue of Works Composed in England.*»³⁰⁵ Den ble framført for første gang andre juni 1791. Selv om *Maccone* ble satt opp ved orkesterkonserter, ble den fremført tradisjonstro, uten akkompagnement. Haydn skulle senere komme til å bryte med denne tradisjonen. *Maccone* ble veldig populær, og satt opp gjentatte ganger, men dessverre har ingen kopier av denne dukket opp.³⁰⁶

I følge schenbeck skal Haydn senere ha kommet til å bryte med tradisjonen om å framføre catches uten akkompagnement. Raab et al. viser dog at han gjorde dette i god til før 1791 i forbindelse med Abingdons catches og gleees.³⁰⁷ *Noblemens and Gentlemens Catch Club* ble startet i London i 1761, og eksisterer fortsatt³⁰⁸.

³⁰⁴ Raab et al. 2010 s. 143.

³⁰⁵ Schenbeck 1996 s. 235.

³⁰⁶ Schenbeck 1996 s.235.

³⁰⁷ Raab et al. 2010 s. 143.

³⁰⁸ Scholes og Latham *Catch* [Lesedato 03.11.2014].

Analyse

Schenbeck skriver at i flere av kanonene er Haydns lystige form for humor i fri utfoldelse. Han nevner at man i *Das Sechste Gebot* spesielt kan legge merke til «The effect of the meter and the occasional chromaticism».³⁰⁹ Den innehar tidvis kromatiske effekter, og taktarten har en betydningsfull påvirkning på teksten. Det er en kanon hvis moral kan virke dobbel, med påbudet «du skal ikke være utro!» fortalt om igjen og om igjen i en svingenende 6/8-takt. *Das Sechste Gebot* er noenlunde representativ for de mer lystige kanonene i samlingen. Flere av Haydn kanoner er av nettopp den lystige sorten, har varierende grad av moral og er givende å synge ved første forsøk. Andre eksempler er *Turk was a faithful dog* (nr. 45), *Hilar an Narziss* (nr. 1) og *Auf einen adeligen Dummkopf* (Nr. 2). Videre kan man hos Schenbeck lese en gjengivelse av en anmeldelse (fra *Allgemeine Musikalische Zeitung* fra 12. desember 1810) av Breitkopf og Härtels utgave av kanonene fra 1810.³¹⁰

The character of these pieces is, as the text requires, almost throughout a solemn one, and the composition is simple and easy.... [sic] The canons are by the way, all without accompaniment, and in two, three, up to eight parts.... The great artist, who more, perhaps, than anyone else of the modern age, understood not only with simple means, but also in a restricted genre to express himself completely and easily, has made only very moderate demands in the vocal parts: any feminine, and any masculine, voice, who is not just a high tenor or a low bass voice, can perform these Canons.³¹¹

Anmelderen beskriver stykkenes karakter som *nesten* gjennomført høytidelig og alvorlig. Som tidligere nevnt, er de lystige stykkene i aller høyeste grad representert. Flere av kanonene har dog en alvorlig karakter, en verdig, men vennlig tone, og er av og til svært alvorstynget. Kanon nr. 21, *Tod und Schlaf* gjør kunstferdig bruk av kromatikk for å fremheve Alvoret i teksten. Jeg har valgt å analysere *Tod und Schlaf*, da det er en meget pen kanon, med vakre forholdninger. For variasjonens del har jeg valgt å analysere *Sechstes Gebot*, da den er av en helt annen karakter og må bedømmes etter helt andre parametre. Til sist har jeg tatt med en analyse av *Der Fuchs und der Adler* gjort av Hugo Norden, for å ha et godt sammenligningsgrunnlag. *Sechstes Gebot* og *Der Fuchs und der Adler* har dessmer blitt nevnt i litteraturen, hvor *Tod und Schlaf* ikke i like stor grad er det.

³⁰⁹ Schenbeck 1996 s. 234.

³¹⁰ Schenbeck 1996 s. 234.

³¹¹ Schenbeck 1996 s. 234.

Sechstes Gebot

Kanonen er femstemt, går i C-dur og 6/8-takt. Melodien er 20 takter lang, og består av fem deler, som også er måten Haydn deler teksten inn på. Man kan se på hver del som en todelt frase, hvor teksten repeteres. Hver frase går over fire takter, og hver nye stemme kommer inn etter at en frase er sunget ferdig. Slik begynner den første stemmen i takt en. Stemme to begynner i takt fem, stemme tre i takt ni, stemme fire i takt tretten og stemme fem i takt sytten. I det stemme fem kommer inn i takt sytten, begynner repetisjonen. Alle stemmene synger sammen fra takt sytten til takt 20. Nederst på siden har Deutsch angitt gjentakelser ved tall, påført ved slutten av takt nummer 20, og starten av takt 21, altså slutten av gjentakelsesdelen og starten av codaen. Etter repetisjonen kommer en coda, en egen avslutningsdel.

Teksten er kort og stammer fra bibelens sjette bud:

«Du sollst nicht Unkeuschheit treiben»

«Du skal ikke [be]drive ukyskhets»³¹²

I bibelen står teksten noe annerledes enn den brukes i kanonen. Det sjette bud i den tyske bibelen er:

«Du sollst nicht die Ehe brechen»³¹³

Den borske bibelens oversettelse er nær denne i ordlyd:

«Du skal ikke bryte ekteskapet»³¹⁴

Ordlyden har endret seg fra det vi kan anta Haydn hadde tilgjengelig av bibelske kilder i sin tid.

Som vi kan se gjentas påbudet to ganger i første frase. Det kan diskuteres hvorvidt det skal defineres som en frase, eller to. Melodiens form taler for at de fire første taktene utgjør én frase, dog todelt. Melodien går fra grunntonen, en C opp til en F og lander midlertidig på en E, før frasen går videre, fra D ned til G for så å lande ved det jeg mener utgjør frasens slutt på grunntonen igjen. Det er liksom åttendedelen hamrer ut budskapet, «Du sollst nicht» repetert på grunntonen i første takt. Effekten av at vi er i 6/8-takt gjør at vi svingende ledes videre til første halve frases sluttord «treiben». Fokuset er på første stavelse, som holdes på en punktert fjerdedelsnote på F, og avsluttes på E. At denne avsluttes på E, hvor F har hovedfokus i den spesifikke takten, gjør at det hele får en

³¹² Min oversettelse.

³¹³ Exodus, kapittel 20 vers 14, og Deuteronomium, kapittel 5 vers 18.

³¹⁴ 2. mosebok kapittel 20 vers 14, og 5. mosebok kapittel 5 vers 18.

ustødig karakter, hvilket veier for at hele den første frasen også må inneholde de neste fire taktene. Videre går melodien som tidligere nevnt fra D, hvor åttendedelene atter slår fast, «Du sollst nicht». Her kommer første stavelse i «treiben» på grunntonen i dominanten, før fraseslutt settes på grunntonen. Dette gjør til sammen at hele den første frasen svinger seg opp fra grunntonen til kvarten, og avsluttes på tersen, før den svinger ned igjen til kvinten under og avsluttes på grunntonen. Melodiens buede bevegelse, over seks åttendedelstakten, gir det hele et lett preg, ikke veldig alvorlig, og noe utypisk sett opp mot budskapet i teksten.

Hele melodien går over 20 takter, hvor fire og fire takter henger sammen. Etter hver fjerde takt kommer som sagt neste stemme inn, alltid på grunntonen og alltid med helt samme melodi og tekst. I takt nummer fire kommer altså stemme nummer to inn, og den første stemmen forsetter med ny frase. Denne er også todelt, over fire takter og gjentar påbudet to ganger. Dette er et mønster som gjentas til og med takt tolv, hvor et nytt rytmisk mønster introduseres, og teksten brytes opp.

Man kan legge merke til det kromatiske elementet i takt 7, hvor stemme nummer én synges en kort stund på en F, tersen i subdominantens submediant, videre til Fiss, som blir ledetone til G, grunntonen i dominanten, som naturligvis leder tilbake til C-dur. Dette er et gjennomgående tema. De kromatiske elementene forbeholdes nesten til hver nest siste takt i frasen (som går over fire takter), altså i takt syv, elleve, femten, og så videre. I takt 14 kommer unntaket i førstestemmen, som kretser rundt en G og en Ass over ordet «unkeuschheit». I takt 14 og takt 18 (dette vil naturligvis også gjelde repetisjonen), er det bare en stemme som står for kromatiske innspill. I takt syv, takt elleve, takt femten, og takt nitten er det slik at de kromatiske elementene bygges på hver hver ekstra stemme som kommer inn.

I takt 17, hvor repetisjonen starter, går akkordene fra C (Tonika «du sollst»), til F (subdominant «nicht») til G7 (Dominant «...keuschheit») over til takt 18 som starter med G7 (Dominant med septim «trei...»), til C (Tonika «...ben») hvor den siste C-durakkorden har en kvint som dreier innom en Ass. Videre til takt 19 som starter med D7/F (dominantens dominant, med en F, altså tersen i bass) går til en G (dominant), til takt 20 som fortsetter med G7 (dominant med septim) og løses opp med en C (tonika). Det er altså ikke harmonisk at Haydns geni vises i denne kanonen. Frasene synges som regel med åttendedeler (du sollst nicht), sekstendedeler (du-u sollst nicht) og punkterte fjerdedeler (trei-ben), noe som kunne blitt statisk, hadde det ikke vært for at Haydn er svært påpasselig med å variere når stemmene synger samme rytmikk og når de ikke gjør det. Det skjer aldri at alle stemmene har helt identisk rytmikk i en takt. Likeledes er det aldri statiske melodiske bevegelser. I takt sytten, hvor den nederste stemmen går oppover i to bevegelser, fra E til A, midlertidig ned til G og så videre opp til D, går den midterste stemmen nedover fra C trinnvis til E, den nest øverste i en bue fra C til F til C igjen, og den øverste stemmen har først

repeterte åttendedeler på C, før den går oppad til en E. I neste takt, tak nummer atten, holder nesten alle stemmene punkterte fjerdedeler, bortsett fra den nest nederste stemmen, som dreier seg fra en G til Ass og tilbake igjen. Til og med takt tolv kan det se ut som Haydn følger Fux med tanke på stemmeføring, at etter en nedadgående bevegelse kommer en oppadgående og motsatt. Fra takt 13 og ut går den fire takter lange frasen ikke så mye i symmetriske bevegelser, som at den har en mer utfyllende funksjon. I takt 13 og 14 kretser frasen rundt en G, går brått en kvart opp til C i takt 15, og på veien inn i takt 16 kommer først en trinnvis bevegelse i åttendedelene fra H midt i takt 15, og opp til den høyeste tonen i takt 16 som er en F, før frasen avsluttes på en E. I takt 17, går som sagt den nederste stemmen oppad i to bevegelser, fra E til C, og videre inn i takt 18 med en punktert fjerdedel på en D, og så ned til en C, uten at det fullt ut rettfærdiggjør den forrige oppadgående bevegelsen.

Det største spranget hittil i kanonen, foruten oktavspranget fra takt 4 til takt 5, er en kvart ned. I codaen finner vi dog i takt 21 en liten sekst fra G til H.

Codaen er markant annerledes enn resten av kanonen, med et harmonisk forløp som i større grad går framover, enn den noenlunde statiske harmonikken i resten av stykket. Akkordprogresjonen spiller en betydelig større rolle enn den har gjort til nå. Frasene er basert på det samme melodiske materialet og er slik sett ikke et voldsomt stort stilistisk brudd fra resten av kanonen. Frasens rytmiske form er i stor grad den samme som den den første stemmen har helt i starten, bortsett fra at frasens andre takt (takt 22), ikke hviler på noen punkterte fjerdedeler, men heller har elementer som tar oss videre. Frasen er nå dessuten ikke en todelt fire takter lang frase, men firedelt åtte takter lang. Dette gir større muligheter for motivisk bearbeidelse, som fører tankene over på andre former for wienerklassisk musikk. William E. Caplin har skrevet boken *Classical Form*, hvor han behandler musikalsk form. Ett av elementene i det wienerklassiske formspråket er en motivisk behandling av musikk, noe han kaller sentence, som tilsvarer *satz* i tyskspråklige kilder. En sentence er vanligvis åtte takter lang og kan deles opp i flere motiv. De første fire taktene gis til en presentasjon av den musikalske ideen, som presenteres to ganger, mens de resterende fire går mot en kadens, og så langt som det er mulig, også utvikler tema videre.³¹⁵ I codaens fire første takter gjentar Haydn motivet, med hovedmotivet i den øverste stemmen. Dette kan etter Caplin være *exact repetition*, altså en basisidé som er repetert nøyaktig, med samme harmoniske underlag som den originale idéen. I de fire neste taktene kommer vi til det som etter Caplin kan være setningens andre frase. Her bearbeider Haydn motivet melodisk og harmonisk, og såvidt rytmisk, i det at han i den nest øverste stemmen benytter sekstendedeler, som en videreutvikling av tema. Dette kan tolkes til å ha det Caplin kaller *continuation function*, hvor

³¹⁵ Caplin 1998 s. 9, 10, 35-39.

effekten av repetisjon av tema i presentasjonsfasen kombinert med mangel på kadensiell avslutning gir forventninger om videre bearbeidelse av tema.³¹⁶ Vi er snart ved kanonens ende og rekker ikke så mye, men i det Haydn skriver inn sekstendedelene i starten av takt nummer 25, kan det hinte mot at Haydn på denne måten utvider materialet som var brukt tidligere i verket til å bli en fullstendig musikalsk «sentence».

I den siste takten, på den siste kadensen, har dominanten først septimen, en F i bass, som så går videre ned til en D, altså kvinten. Caplin skriver om «abandoned cadence»s at en måte å unngå en fullstendig kadens på er å endre, eller til og med kutte ut kadensens dominant. Komponisten begynner på det som kan se ut som en kadens, men så forlater akkordprogresjonen som ellers ville gitt en kadens, enten ved å omvende dominanten i kadensen (som vi ser et eksempel på), eller ved å unngå dominanten fullstendig.³¹⁷ Dominansen har altså ingen grunntone i bass, men derimot henholdsvis septim og kvint, som gjør den veldig ustabil. Dette kan man se i tre av de ti bud. Det gjelder det første bud, som antageligvis ikke kunne få en fullstendig kadens fordi det ville gjort det umulig å synge kanonen i så mange omvendinger. Det gjeldervidere denne, og det gjelder det niende bud, som i stor grad omhandler den samme tematikken som det sjette bud. Man kan tenke seg at dette kan sees i et biografisk perspektiv. Begge kanonene omhandler ekteskapsproblematikk, og man regner med at Haydn hadde flere utenomekteskaplige affærer. Dette understrekes av den lette, svingende følelsen man får av denne kanonen, hvis budskap slett ikke høres formanende ut. Det høres mer ut som et barnlig forsøk på å overbevise seg selv om noe som er rett ved simpelten å gjenta det mange ganger, da teksten «Du sollst nicht unkeuschheit treiben» gjentas gjennomgående. Gjentakelsen i takt 14 av en G og en Ass over ordet «unkeuschheit» gir en frekk og humoristisk aksentuering av dobbeltmoralen i stykket. Den unngåtte kadensen på slutten kan tolkes som en anerkjennelse av at han selv ikke klarte å leve opp til disse budene.

³¹⁶ Caplin 1998 s. 41.

³¹⁷ Caplin 1998 s. 107.

① [1.]^{*}

Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

② [6.]

Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

③ [4.]

Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

④ [3.]

Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness.

⑤ [2.]

Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, Un - keusch - heit trei - ben, nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, Un - keusch - heit yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness.

⑥ Coda

[1.] Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

[2.] Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

[3.] Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

[4.] Du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 Thou shalt not yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness, not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

[5.] Du, du sollst nicht, nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht, du
 Thou, thou shalt not, not yield thee to lewd - ness, lewd - ness, thou shalt not, thou

⑦

du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben.
 lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness, thou shalt not yield thee to lewd - ness.

sollst nicht, du sollst nicht Un - keusch - heit trei - ben, nicht trei - ben.
 shalt not, thou shalt not yield thee, not yield thee to lewd - ness.

^{*}) Nachdem der Kanon soweit durchgesungen ist, daß die erste Stimme die erste Periode (Takt 1 bis 4) einmal wiederholt hat, beginnt die Coda. Die hinzugefügten Zahlen am Ende der ersten und am Anfang der zweiten Zeile geben die Weiterführung der einzelnen Stimmen an. Siehe Krit. Bericht.

Tod und Schlaf

Dette er en firestemt kanon i f-moll, i alla breve-takt. Melodien består av tre fraser. Dette er en unisonkanon, og starter dessmer på grunntonen, en F. Hver del er på fire takter. Neste stemme settes i gang i melodistemmens fjerde takt. Stemme nummer tre settes i gang i takt sju og stemme nummer fire kommer dermed inn i takt 10. Alle stemmene synger samtidig i tre takter fra takt 10. Det ser ut som at man kan synge melodien i flere runder etter eget ønske. Dette vil også si at hele melodien, med alle de tre delene skal synges helt ut av alle stemmene. Dette setter et klart start- og slutt punkt for samtlige stemmer. Stemmene kommer inn etter tur, synger melodien og gjør seg ferdig med den. Kanonens tekst er kort og tilsynelatende meget bevisst betont.

«Tod ist ein langer Schlaf, Schlaf ist ein kurzer, kurzer Tod. Die Not, die lindert der, und jener tilgt die Not. Tod ist ein langer schlaf»³¹⁸

«Død er en lang søvn. Søvn er en kort, kort død. Nøden lindrer den og den sletter nøden. Død er en lang søvn.»³¹⁹

21. Tod und Schlaf

Adagio F. v. Logau

Tod ist ein lan - - ger — Schlaf, Schlaf ist ein kur - zer, kur - zer

Tod ist ein lan - - ger — Tod ist ein lan - - ger — Schlaf, Schlaf ist ein kur - zer, kur - zer

Schlaf, Schlaf ist ein kur - zer, kur - zer Tod. Die Not, die lin - dert der, und je - ner tilgt die

Tod. Die Not, die lin - dert der, und je - ner tilgt die Not. Tod ist ein lan - ger Schlaf.

³¹⁸ Deutsch 1959 s. 42.

³¹⁹ Min oversettelse.

Melodien begynner med å gå i en bue opp til en Dess i andre takt, hvor ordet «langer» holdes i intet mindre enn én og en halv takt. Dessen holdes over tre trykksterke toner (første og tredje slag i takt to og første slag i takt tre) og gis derved stor betydning. Dette beskriver virkelig betydningen av lengden, nettopp på ordet «langer». Etter dette går melodien nedover igjen, og lander på tersen, hvor ordet «schlaf» holdes i en halvnote på en Ass. Denne Assen, molltersen i f-moll, forsterker følelsen av tristesse, ved at den bidrar til å fremheve Dessen, som jo er molltersen til f-molls subdominant h-moll. Dette setter vekt på ordet «schlaf», men gjør det tydelig at det ikke er like smertefullt som ordet «Tod», som jo er den ultimate kadensen i livets melodi, så å si. «Tod» er det første ordet på den første tonen som er grunntonen i hele kanonen. Dette fremhever betydningen av ordet «Tod», og viser oss at dette er det ultimate endepunktet.

Melodiens dramatiske høydepunkt er i melodiens femte takt, hvor tonen F holdes i en halvnote på ordet «schlaf», på grunntonen en oktav opp. Denne F'en er kvinten i b-moll. I den andre stemmen, som til nå har kommet inn, er den andre signifikante tonen en Dess, tersen i b-moll, som jo er subdominanten til f-moll. Dessen holdes på ordet «langer», samtidig med «Schlaf» og de understreker dermed hverandres betydning, i en slags påstand Haydn nettopp har satt fram, ved å la melodiens første del si nettopp at død er en lang søvn. Ved at «Schlaf» betones en oktav over «Tod», har Haydn også tatt i bruk en slags affekt, hvor døden er mørk, og søvnen er lys, men fortsatt dramatisk.

Den første følelsen av en akkord kommer i fjerde takt, hvor neste stemme kommer inn. Vi går fra en f-moll til en b-moll til en C9, hvor nonen ligger i to slag, og blir dermed en lang forholdning på tonen Dess, som nok en gang forsterker betydningen av ordet langer, i det den strekkes i det lengste, før spenningen forløses i takt fire, hvor vi lander trygt i en f-moll på ordet «Schlaf» på tersen, og «Tod» på grunntonen. Når stemme nummer én begynner på neste setning i takt 5 er det på ordet «Schlaf» på en F. Stemme nummer to ligger da på første stavelsen i ordet «langer» på en Dess, og disse to tilsammen utgjør ters og kvint i en b-moll, subdominanten til F. I neste takt (takt 6) gjentar stemme nummer én ordet «kurzer» (kort) en gang over slik at alle fjerdedelene i den takten betones med hver sin stavelse, og slik gir en forholdsvis stakkato fremheving av ordet *kurz* på en E, tersen i C (sett opp mot de lange tonene på «langer»). Stemme nummer to holder fortsatt *langer* på en Dess, nonen til C, dominanten i f-moll, som gir en svært dissonerende dominant, og forløsningen kommer i takt syv, som sammenfaller med at stemme nummer tre kommer inn, og lar oss falle til ro i tonikaen. Fra takt syv, synger den første stemmen ferdig melodien, som i sin helhet er 12 takter lang. I det den første repetisjonen med alle fire stemmene kommer inn har vi følgende akkordprogresjon, med forholdninger som løser seg opp trinnvis nedover: T, S9-8-7, D9-8-7, som fører oss tilbake til takt 10, hvor hele takten er T. At

melodien avsluttes på «schlaf», på en C, som vi kommer til fra tonen under (altså i en oppadgående bevegelse), en lang, lang B, gir en følelse av at alt håp ikke er ute. C er kvinten til en F-moll, og at man lander på kvinten i tonikaen gir ikke en veldig endelig karakter. Dett gjør at det i større grad tolkes til grunntonen i subdominanten, noe uferdig, altså får vi inntrykk av at alt ikke er avsluttet. Det er nesten så vi ønskes velkommen inn i en ny kadens. Man kan se det i sammenheng med Haydns gudstro, at døden ikke er endelig, men en lang søvn, som man jo skal våkne fra.

Haydns ærgjerrige kontrapunktiske forsøk.

I Das Haydn-Lexikon er det kun to av Haydns kanoner som omtales som utført med kontrapunktiske ambisjoner.³²⁰ Den ene er den før omtalte *Das Erste Gebot*, som Landon og Jones kaller en «Canon cancrizans a tre», altså en trestemmig gåtekanon som kan synges speilvendt og oppned.³²¹ *Der Fuchs und der Adler* er den andre. I *Das Haydn-Lexikon* omtaler de *Der Fuchs und der Adler* som en trestemmig kanon ved kvinten og dobbeltkvinten.³²² I den første utgaven kommer den første stemmen inn på en D, den neste inn på en A (kvinten til D) og den tredje stemmen inn på en E (kvinten til A) altså dobbeltkvinten.

Hugo Norden har i sin bok *The Technique of Canon* sett på to av Haydns kanoner, hvorav den ene er nettopp *Der Fuchs und der Adler*, kanon nummer 42.³²³ Det er en trestemt kanon i to utgaver, hvor stemmene bytter rekkefølge i de to utgavene. Norden skriver at begge utgavene er konstruert med dobbelt kontrapunkt ved tersinnganger innenfor det han kaller D. C. 15, Double Counterpoint at the fifteenth. Walter Piston definerer det i sin bok *Counterpoint*. Transponering av en melodisk linje to oktaver opp (eller ned) gir større bevegelsesfrihet i melodilinjene. Dobbelt kontrapunkt ved dobbeloktaven (*counterpoint at 15*) differansieres fra oktaven bare ved at det er dobbelt og, som han skriver, at kontrapunkt ved oktaven brukes ved et vilkårlig antall oktaver. Vanligvis, skriver han, involverer begrepet dobbeloktav at kontrapunktet ikke vil inverteres ved den enkle oktaven.

Norden deler opp denne, i sin uforsirede form, opp i tolv deler. Han kaller hver del en *canonic unit*, og definerer den som noteverdien kanonen er utregnet i. Hver kanoniske enhet i *Der Fuchs und der Adler*, er på en halvnote hver. De andre notene i harmonien kan ses på som forsiring ved den femte, niende, tiende og ellevte kanoniske enheten i hver del. Hver nye inngang kommer to kanoniske enheter fra hverandre, altså to halvnoter. Norden tar for seg et strukturelt fenomen ved

³²⁰ Raab et al. 2010 s. 369.

³²¹ Landon og Jones 1988 s. 275.

³²² Raab et al. 2010 s. 369.

³²³ Norden 1982 s. 122. Den andre er nummer 31, *Das Grösste gut*, som interesserte kan lese mer om på side 52 i Nordens bok.

kanonen. Han skriver at til tross for den nesten pretensiøse enkelheten ved denne kanonen, er følgende verd å nevne: Foruten den ubetonte noten i den femte kanoniske enheten i den første stemmen (som gir en kvart fra G til C), er det ingen noter som produserer en kvart eller kvint mot noen annen stemme. Ved ettersyn gjelder dette selvfølgelig for den andre utgaven og, hvor den ubetonte kvarten kommer i den andre stemmens 5. kanoniske enhet. Den andre stemmen gir en ubetont A mot den tredje stemmens 3. kanoniske enhet, som er en D. Norden skriver om dette fenomenet at kanonen er skrevet innen den reneste form for trippelt kontrapunkt. På side 112, i det han kaller paragraf 1, lister Norden opp seks forskjellige inngangsrekkefølger for en trestemt kanon. *Der Fuchs und der Adler* kan fremføres ved alle disse, da det som han skriver, aldri vil forekomme en kvart/sekstakkord. Han formulerer en regel for skriving av trestemt kanon i trippelt kontrapunkt:

When all three constituent two-part canons will invert correctly in D. C. 8 or D. C. 15, the total three-part structure will automatically be in triple counterpoint, thereby making all six vertical arrangements available.³²⁴

Teksten er noe som ser ut som et tysk idiom:

«Je höher stand, je mehr gefahr»

Dette kan grovt oversettes til «Jo høyere stand, jo større fare», eller omsettes til

«Jo høyere stand, jo større fall»

³²⁴ Norden 1982 s. 125.

42. Der Fuchs und der Adler

1. Fassung
Andante

M. G. Lichtwer

Je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr, je

Je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr, je

Je hö - her Stand, je

je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr. Je hö - her

hö - her Stand, je mehr Ge - fahr. Je hö - her Stand, je

mehr Ge - fahr, je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr.

2. Fassung
Andante

Je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr, je

Je hö - her Stand, je

Je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr,

hö - her Stand, je mehr Ge - fahr. Je hö - her Stand, je

mehr Ge - fahr, je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr.

je hö - her Stand, je mehr Ge - fahr. Je hö - her

Komparativ analyse

De tre kanonene er svært forskjellige. *Sechstes Gebot* og *Tod ist ein Langer schlaf* er de som i størst grad høres ut som om de er komponert for å kunne lyttes til, eller synges, for at noen umiddelbart skal kunne ha stor glede av dem. *Der Fuchs und der Adler* er noe en må se nærmere på for å forstå skjønnheten ved. Den sistnevnte har dog det mest karakteristiske motivet. Det begynner på en trykksvak tone, går en kvart opp, repeterer topptonen før den lander på trinnet nedenfor. Det neste motivet i frasen går først trinnvis ned, så en ters opp, og så en kvint ned. Denne kanonen er satt uten fortegn, en C-dur. Hvis man ser på den første stemmen i den første utgaven, kan man se at i dens tredje takt får den en trykksterk tone på en E, tersen i en C-dur, før den hviler på en lang tone på C, grunntonen. Melodien er slik utformet at man kan si at den er en frase som består av to deler, hver på tre takter. Hver del har et motiv som gjentas, men i en bearbeidet versjon i den andre delen av frasen. Det starter aldri på en trykksterk tone, noe som gjør at pausene er med på å forsterke de faktiske tonenes slagferdighet. Det er aldri en generalpause i stykket: Når en stemme har en pause i en frase, har Haydn utformet melodien slik at den tar oss videre i en annen stemme. Kanonen er slik formet at vi aldri får noen følelse av noen stabil fullstendig kadens. Det nærmeste vi kommer en rolig følelse av en avsluttet kadens på tonika er i siste takt den andre utgaven, hvor den midterste stemmen avslutter på grunntone, en C, men starten som begynner på kvinten og har trykksterke toner på henholdsvis en kvart og en sekund fra C, har en underlig foruroligende effekt.

Tekstsettingen av *Der Fuchs und der Adler* er av en slik art at ordet «höher» alltid er på (eller innom) den lyseste tonen i frasen. «Gefahr» er alltid på en nedadgående melodisk bevegelse, eller på samme tone, men fra en foregående nedadgående bevegelse. Den samme typen figurlære kan man se i *Tod und Schlaf*, hvor ordene og deres henholdsvis lyse og mørke betoning har en betydelig effekt for stykkets affekt.

Sechstes gebot har i mye større grad en følelse av en bestemt start og slutt, og en følelse av noe som skal formidles. Den har dessmer en coda som fører tankene over på andre former for instrumental wienerklassisk musikk, med betydelig større grad av harmonisk utvikling av tema og akkorder. Fram til codaen er den en strengt kontrapunktisk kanon ved unisonen. Alle stemmene gjentar melodien helt uten endringer. Vi får en følelse av stabilitet i det tonaliteten er godt forankret innenfor tonikaen. Melodien er i mye større grad sentrert rundt grunntonen, har pene symmetriske bevegelser og er i mye større grad en lyttervennlig opplevelse enn *Der Fuchs und der Adler*.

Tod und Schlaf er utformet slik at alle synger igjennom melodien en gang, høydepunktet kommer når alle stemmene er med, og den avsluttes gradvis, ved hver stemmes avslutning. Det er strengt kontrapunktisk kanon ved unisonen. *Der Fuchs und der Adler* har innganger ved kvint og dobbeltkvint, og de tre stemmene er ikke identiske. I den første utgaven har den midterste stemmen,

den som kommer inn først, en stor septim, fra C til H, etter den lange pausen midt i frasen. Den øverste stemmen har i midten av sin frase en liten septim fra G før den lange pausen, til F etter. Intervallene er altså endret. Hvor den øverste og nest øverste stemmen har en liten sekund fra den fjerde kanoniske enheten til den femte, har den nederste stemmen en stor sekund i overgangen fra sin fjerde til femte kanoniske enhet. Dette skjer flere plasser i *Der Fuchs und der Adler*. Hvis man med tall og bokstaver setter opp en oversikt over intervallene i stemme 1, 2 og 3, vil den se ut som følger. Der det er tonegjentagelse presiserer jeg ikke intervall. Stemmene er satt opp i den rekkefølgen de kommer inn i den første utgaven av *Der Fuchs und der Adler*:

S 2:	4	1	½	l3	5	l7	½	l3	5	s3	1	l3
S 1:	4	1	½	l3	5	s7	1	l3	5	s3	1	l3
S 3:	4	1	1	s3	5	s7	½	l3	5	s3	1	s3

Dette er altså ikke en strengt kontrapunktisk kanon, da kvaliteten i intervallene er endret. Haydn beveger seg fortsatt innenfor de Fuxiske stemmeføringsprinsippene, da han aldri har noen paralelle bevegelser inn i fullkommene konsonanser i *Der Fuchs und der Adler*.

Kanonenes plass i Haydns liv og virke

Den kontrapunktiske arven

Kanonene var, sent på sytt hundretallet tema for opphetet debatt, hvor den i den ene leiren ble sett på som en utdatert sjanger, arkaisk, uten annen betydning enn akademiske læringsformål, eller som små musikalske morsomheter. I den andre leiren, representert ved Albrechtsberger ble sjangeren sett på som svært fleksibel og tilpasningsdyktig. Freeman (1994) forteller at denne ambivalente holdningen til kanonen kommer til uttrykk i de mangefasste rollene den spilte innen det klassiske repertoaret. Freeman går så langt som å omtale den som det ultimate læringsmidlet innen kontrapunkt, med bakgrunn i Thomas Attwoods studier med Mozart, og Beethoven hos Albrechtsberger.³²⁵ Han fremholder at ett av Albrechtsbergers mål med *26 canoni aperti* måtte ha vært å demonstrere praktisk hans pedagogiske metode så langt som det gjaldt kanon.³²⁶

Den siste kanonen i hans *26 canoni aperti* er hans egen *Ecce quam bonum*³²⁷. Det er den kanonen med den lengste melodien av alle i manuskriptet. 42 takter langt, med innganger på hver fjortende takt, trenger den sytti takter på å fullføres gjennom en gang. Den er periodisk i frasestruktur og oppfattes som gjennomført homofon. Dette passet sytt hundretallets tanker om broderlig harmoni uttrykt i salmen. Dette sammen med at den skulle fremføres *andante* (den eneste salmen med en slik spesifisering), gjør at kanonen høres ut som en hymne. Ved å ta i bruk en musikktekstur som passer så godt med teksten tar Albrechtsberger kanonen med seg inn i sytt hundretallets komposisjonsidealer.³²⁸

Johann Joseph Fux var kapellmester fra 1715 ved hoffet i Wien, noe som gjorde ham til den største musikalske autoriteten i Wiens musikkliv. Han var overbevist om at streng stil var den rette for kirkens musikk. Kirkendale har skrevet at den karakteristiske kontrapunktiske stilen i sytt hundretallets Wien, slik den ble utviklet av Fux og Caldara, delvis kom fra et generelt krav om representativ musikk til bruk ved hoffet, men spesielt av at keiser Karl VI hadde en personlig preferanse for kontrapunkt. Karl VIs syn på musikken reflekterte båndet mellom det keiserlige Habsburgske hoffet og kirken. Hoffkapellets første oppgave var å sørge for kirkemusikk. Maria Theresa hadde i 1752 gitt administrasjonen av Kärnthnerthorteateret og Burgteateret til byen Wien, og hoffkapellets orkester fremførte ikke lenger i operaen. Da Fux dediserte sin *Missa Canonica* til

³²⁵ Freeman 1994 s. 508.

³²⁶ Freeman 1994 s. 511.

³²⁷ Bibelsk salme nr 133. Første linje er *Ecce quam bonum et quam jucundum habitare fratres in unum*, som betyr *Se, hvor godt og vakkert det er når brødre bor sammen*.

³²⁸

keiseren, forsikret han om sin anstrengelse for å bevare den strenge, antikke stilen. Med gammel musikk mente Fux femtenhundredtallets kirkepolyfoni, over alt den fra Palestrina, som han tildelte rollen som musikalsk mentor i *Gradus ad Parnassum*. Dette verket står ikke alene og må ses på som en manifestasjon av det Hapsburgske tilknytning til fortiden i alle kunstneriske henseender.³²⁹ På samme tid brukte Fux Palestrina like mye for prestisjen som var tilknyttet navnet som Fux' musikk selv; Fux brukte ingen eksempler fra Palestrina i sin *Gradus*, og i senere kapitler snakker han om hvordan man kan kombinere eldre og nyere stil.

Jen-Yen Chen har i sin avhandling *The tradition and Ideal of the stile antico in Viennese sacred music, 1740-1800*, skrevet om Fux og hans ikke helt problemfrie forhold til Palestrina. Et av de viktigste dokumentene i Haydns opptrening som komponist var Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum*.³³⁰ Verket er skrevet i dialogform, hvor Fux skriver seg selv inn i rollen som eleven *Josephus*, og Palestrina inn i rollen som læreren, *Aloysius*. *Gradus ad Parnassum* er på mange måter manifestasjonen av det Chen kaller *the Palestrina mythos*.³³¹ Fordi bruken av Fux' avhandling var så utbredt, ble også Fux' idolisering av Palestrina det. Fux skrev i bomstrende ordelag om «Palestrina, the celebrated light of music».³³² Til tross for dette gjenga Fux aldri ett eneste musikalsk eksempel fra Palestrina. Fux hadde i sin karriere som Kapellmeister rukket å få god kjennskap til Palestrinas verk. Eksemplene i *Gradus ad Parnassum* er likevel fra Fux egne verk. Chen skriver at det gir rom for forvirring i det Aloysius sier (i *Gradus*) at eksemplene kommer fra hans egne komposisjoner. Dermed, skriver Chen, opphører Aloysius å være Palestrina en stund, og blir Fux.³³³ Et videre problem med *Gradus* er feilene Fux gjorde i det han presenterte Palestrinastilen. Chen skriver videre at det må belyses at Fux aldri ga inntrykk av at hans vilje var å gi et bilde av Palestrina som var helt korrekt.³³⁴ Chen presenterer Fux' prosjekt som å være en representasjon av de universale uforanderlige lovene i musikalsk komposisjon. Nyskapning i musikk var dog ikke et problem i seg selv for Fux, men nyskapning som ikke hadde et grunnlag i det han anså som de fundamentale musikalske prinsippene. Fux ville grunnfeste all musikk innen det han mente var fundamentale prinsipper i musikk, og anså Palestrinas stil som et nyttig verktøy i det prosjektet, til tross for relativt liten interesse for historisk korrekt gjengiving av Palestrinas faktiske stil.³³⁵

Haydns studerte Fux grundig i løpet av sin opplæring som komponist. Da Haydn, ca åtte år gamle ble med i koret i Stephansdomen, var Fux enda leder for musikken ved hoffet. Koret sang

³²⁹ Kirkendale 1979 s. 3 og 5.

³³⁰ Chen 2000 s. 59.

³³¹ Chen 2000 s. 63

³³² Chen 2000 s. 63

³³³ Chen 2000 s. 64.

³³⁴ Chen 2000 s. 65.

³³⁵ Chen 2000 s. 66.

hans messer og vesper, og hans *Singfundamente* var grunnlaget for opptrening av korguttene sangferdigheter.³³⁶ Mann skriver at det var i perioden etter at han ble sparket ut fra Stephansdomen at Haydn fordypet seg i *Gradus ad Parnassum*s teoretiske instruksjoner, som skal ha vært et av de første verkene som hadde påvirkning på ham i hans tid som ung voksende komponist. Haydn skal selv ha sagt at han gikk igjennom verket flere ganger, fra perm til perm, og arbeidet seg gjennom alle musikkexemplene flere ganger. Haydn skrev mange korreksjoner i marginen i sin utgave, på latin, samme språk som Fux hadde brukt. Haydn rettet feil i Fux' gradus, både i tekst og musikk. Dette gjorde han i så stor grad at han mer enn doblet Fux' egen *Errata*-liste. Som Mann skriver det: «He elaborates upon point after point, interprets, clarifies, closes every possible gap, and traces every possible inconsistency in Fux's discussion.»³³⁷ Slik ble han Fux' kritiker, via å ha vært hans student.³³⁸

Landon går så langt som å kalle Haydn for den siste store kontrapunktist, og skriver om kanonene at «nowhere reveal his consummate mastery more clearly, less pretentiously, and with less apparent effort than in his canons[...].»³³⁹

Et subtilt hevnmotiv

På midten av syttenhundretallet skal Haydn ha forelsket seg i Therese Keller. Hun avga sitt løfte som nonne 12. mai 1756, hvorpå Haydn skrev og tok vare minst to verk, *Salve Regina* i E og Orgelkonserten i C (XVIII:I).³⁴⁰ Det kan også ha vært flere. Fire år senere, giftet han seg med Thereses søster, under press.³⁴¹ Ekteskapet skal ha vært ulykkelig, og hans kone, Maria Anna Aloysia Apollonia Haydn skal ikke ha brydd seg om verken sin mann eller hans yrke. Landon og Jones gir oss følgende sitat, videreformidlet fra Griesinger, en av Haydns to biografer i sin levetid:

Haydn had no children by this marriage. «My wife was incapable of having children, and thus I was less indifferent to the charms of other women.» Altogether his choice was not a happy one, for his wife had a domineering, unfriendly character; and he had carefully to hide his income from her since she was a spendthrift. She was also bigoted, and was always inviting clergymen to dinner; she had many masses said and was rather more liberal in her support of charity than her financial support allowed. Once, when Haydn had done someone a favour for which he would take no recompence, it was suggested that I [Griesinger] offer something to his wife instead; he answered me «she doesn't deserve anything, for it is a matter of indifference to her

³³⁶ Mann 1970 s. 323.

³³⁷ Mann 1970 s. 325.

³³⁸ Mann 1970 s. 330.

³³⁹ Landon 1976 s. 357.

³⁴⁰ Landon og Jones 1988 s. 31.

³⁴¹ Landon og Jones 1988 s. 31.

whether her husband is a cobbler or an artist». [...]»³⁴²

Både hos Deutsch og i *Das Haydn Lexikon* kan man lese at Haydn selv snakket med sin kone om nettopp disse kanonene³⁴³. I tilfelle han skulle dø før henne, kom hun til å stå uten økonomisk sikkerhet. Haydn anbefalte kanonene som objekter som ethvert forlag ville komme til å betale for, i det minste tilstrekkelig i tilfelle hun måtte betale hans begravellesomkostninger.³⁴⁴

Hvorvidt Haydn kan ha skrevet kanonene som en økonomisk sikkerhet for sin kone, er vanskelig, om ikke fåfengt å stadfeste, men det er noen ting som hentyder at det kan ha vært en kjensgjerning. I løpet av deres ekteskap hadde hun verken behandlet ham eller hans yrke med respekt. Dette fører igjen tankene over på et subtilt hevnmotiv, da hun som tidligere ikke hadde sett noen verdi i hans arbeid, nå ble nødt til å behandle nettopp det med en viss respekt og ærbødighet, da hans musikk var hennes økonomiske sikkerhet.

Haydns egen musikk, av ham selv, for seg selv?

Det er noen indisier på at Haydn har skrevet flestepartene av kanonene for sin egen del, kun til seg selv. Det er verd å nevne at det hevdes i *Das Haydn Lexikon* at bare tre av hans totalt 56 kanoner ble tilegnet noe eller noen. De nevner den polymorfe kanonen «Thy Voice o harmony» til Oxford University som takk for doktortittelen de ga ham i 1792, de skriver at eneste kanonen vi vet Haydn selv har dedikert til noen er *Turk Was a faithful dog* fra 1794 for sangeren Venanzio Rauzzini og så skriver de om *Abschied*, som de fordeler over tre bevarte tilegnelsesblad. Dette er dog ikke helt i overensstemmelse med hva flere av teoretikerne har skrevet, nemlig at Haydn ved enden av sitt andre Londonbesøk hadde gjort ferdig *Die Zehn Gebote* og dedikert dem til den saksiske ministeren Grev Hanz Moritz von Brühl.³⁴⁵ I *Das Haydn Leksikon* står følgende: «Das nur zo wenige Widmungskanons bekannt sind, lässt den Schluss zu, dass Haydn seine Kanons für sich selbst schrieb.»³⁴⁶ Det er altså ikke usannsynlig at han har skrevet dem for sin egen fornøyles del. Dette understøttes av at noen aspekter ved eksempelvis de analyserte kanonene kan tolkes som svært personlig.

Tod Ist Ein Langer Schlaf kan ses på som et vitnesbyrd fra Haydn selv, om at døden ikke skal skille alle ad for alltid, men at man i troen har et håp om å møtes igjen i etterlivet. *Sechstes*

³⁴² Landon og Jones 1988 s. 31.

³⁴³ Deutsch 1959 s. VIII

³⁴⁴ Raab et. al. 2010 s. 367.

³⁴⁵ Schenbeck 1996 s. 234.

³⁴⁶ Raab et. al. 2010 s. 368.

Gebot slår en virkelig som en vits fra fortiden, et biografisk utsagn fra en komponist som i følge litteraturen var en godmodig mann, som var svært glad i kvinner. Hans eget ekteskap var ulykkelig, men han var høyt verdsatt av andre, og kanonen er nærmest en lystig anerkjennelse av egen tilkortkommenhet hva angår ektestandens krav om monogami. *Der Fuchs und der adler* er et bevis på at Haydn til fulle mestret kontrapunkt, i det den i sin (som Norden påpeker) pretensiøse enkelhet, kan benyttes ved alle inngangsmuligheten uten å inneholde feil.

Haydn benyttet til det fulle de verdslige kanonenes grafiske potensial, i det han renskrev dem, rammet dem sirlig inn og hengte dem opp på veggen i sitt *studierzimmer*. De kan nærmest virke som et testamente over hans liv, musikalske genistreker som ved første øyekast kan virke enkle, men ved nærmere ettersyn er bevisst betonte både tekstlig og musikalsk. I det han etter egen vilje ikke ga dem ut før etter sin død, kan kanonene virke som kort han gjerne ville holde tett til brystet, at dette var hans egen musikk, skrevet kun for seg selv. En mulig tanke for at han ikke ville at de skulle gis ut i hans levetid er at humoren i kanonene kunne komme fram som for uanstendig, etter katolske idealer.

Deutsch skriver at fordi folk bare fikk med seg bruddstykker og deler av tekstene til Haydn gikk man ut fra at Haydns litterære kvaliteter var dårligere enn de var.³⁴⁷ Det er mulig er også at folk kanskje kjente til Mozarts kanoner, som jo var grovere, og at deres fordommer om Haydns tekster ble formet av det. Haydns kanoner kan vidt forstås som komposisjoner over ordtak, fyndord, tankespråk og epigrammer. Hans samtidige, blant andre Mozart og Beethoven tonesatte enkle tekster, noen spøkefulle, noen absurde, som de komponerte til lystige kanoner til bruk i selskapelige sammenhenger. Disse var svært populære selskapelige sysler, med tradisjoner tilbake til *catches* og *glees*. Kanonene til Haydn manglet en del av de tradisjonelle aspektene i den selskapelige kanonsjangeren. De hadde ingen referanser til eksempelvis drikking, overbringelser av lykkehilsner eller referanser til selve handlingen, det å synge kanoner i seg selv. Haydn benyttet seg heller ikke av de mange anledningene han hadde til å pynte en albuminnskrivning med sine egne allerede eksisterende kanoner (til stambokinnskrivningene gjorde han dog det). Det står også i *Das Haydn-Lexikon* at like lite var det komponistens anliggende å beskjeftige sine medmennesker med gåtekanoner.³⁴⁸ *Thy Voice O Harmony is Divine*, er en av få kanoner man kjenner opprinnelsen til, og den, en gåtekanon, ble sendt nettopp som en takksigelse til glede for de uteksaminerte studentene ved Oxford.

Deutsch skriver, som tidligere nevnt, at Haydn brukte *Gott im Herzen* i mellomsatsen i Credoet sin Heilig-messe. Denne er seksstemmige, men åpner med tre damestemmer på denne

³⁴⁷ Jamfør Deutsch 1932 s. 115.

³⁴⁸ Raab et. al. 2010 s. 367.

kanonen (dog i Ess i stedet for i F-dur). Messen er datert til 1796. Om kanonen med sin svært verdslige tekst oppsto før dette er uvisst, skriver han.³⁴⁹ Det som i det minste kan sies er at han i 1796 eide sin egen musikk, og sto fritt til å bruke den som han ville. Man kan tenke seg at Haydn med dette dro linjer til den italienske operaens bruk av *falso canone*, eller *pezzo concertate*. Julian Budden skriver i sitt innslag om *pezzo concertate* i *Grove Music Online* at «Such pieces are normally slow and contemplative, the characters advancing to the footlights and losing all count of time.»³⁵⁰

³⁴⁹ Deutsch 1932 s. 172

³⁵⁰ Budden *pezzo concertate* [Lesedato 10.11.2014]

Konklusjon

Et av problemene som er utgangspunkt for denne oppgaven er at det er noe underlig at Haydn skrev kanoner så sent i sitt liv og virke. Innledningsvis ble jeg presentert for teorien om at kanon som læringsmiddel for kontrapunkt og polyfoni, i Haydns tid, var en utdatert sjanger, og har derfra fått den forforståelsen at kanon som sjanger var utskjelt og ansett som irrelevant for 1700-tallets progressive komponister. Dette har vist seg å være noe feilaktig. Komponistene inkorporerte fortsatt kontrapunkt og polyfoni i sine komposisjoner, og det sågar var et ideal som sto sterkt ved hoffet, den styrende instans, og dermed også blant musikere i periferien, også Haydn på Esterhazy.

Yen-Jen Chen har påvist at kontrapunkt som teknikk, representert ved Fux' opphøying av Palestrinastilen, dog gjennom egne musikkseksempler, hadde fortsatt i en nokså ubrutt linje fra Palestrinas tid. Det Habsburgske imperiet sto så sterkt knyttet til kirken, at kirkens idealer også var deres idealer. Dette endret seg dog ved hoffet til Joseph II, hvor kontrapunkt og polyfoni var viktig også som verdslig musikkpedagogikk. Kirken, og hoffet, skulle, etter deres syn stå til evig tid, og musikken måtte være deretter. Palestrinastilen var idealet som ble fulgt innen kontrapunkt, til det ytterpunkt at Fux krystalliserte teknikkene (dog med eksempler fra egen musikk), og for ettertiden ordfestet og forfattet hvordan kirkens ideelle musikalske arv skulle være. Noen teknikker og intervaller ble av Fux beskrevet som grunnleggende innen all musikk, og dermed et ideal for evigheten. Haydn var en gudfryktig mann som jobbet for adelskapet. Disse teokratiske og politiske tankene var ham slett ikke fremmed. Kanonene slik sett kan være både et svært høyverdig og fordelaktig uttrykk fra en komponist som ellers respekterte både religionen og de adelige, og ikke minst en folkelig, humoristisk og godhjertet kritikk til nettopp dem.

I Haydns tid var dette riktignok et ideal som sto for fall i det den rendyrkede formen for kontrapunkt og polyfoni måtte vike for et mer harmonisk uttrykk. Kontrapunkt og polyfoni har likevel har hatt et påviselig inntrykk, også på komponister som har gått i andre retninger.

Kanonenes gemyttlige tekster, og ikke minst tonesetting, peker dog mot at han har skrevet dem blott til glede og mest for seg selv og sin egen vellyst. Det er noen av kanonene som knapt kan sies å være vennlige mot øret. Som det står skrevet i *Das Haydn-Lexikon*, «Nur Zwei Kanons offenbaren kontrapunktischen Ehrgeiz (sie dürfen als klanglich nicht allzu gelungen bewertet werden)».³⁵¹ Dette har noe å gjøre med at det stadig vekk utelates toner fra akkorder, som gir noen av kanonene en ustadig og foruroligende karakter. Nå er det rett nok en del av kanonens iboende natur, at den i mange tilfeller går i sirkel, og ikke framover, og dermed ikke forløses så mye som at

³⁵¹ Raab et al. 2010 s. 369.

den på et musikalsk plan kan holde et noenlunde statisk spenningsnivå hele kanonen igjennom, eller at samme mengde spenning gjentas på forventede punkter. *Der Fuchs und der Adler* er en slik kanon, hvor vi aldri helt får en følelse av en avsluttende coda som klart og tydelig avsluttes rolig i en tonika.

Noen av kanonen har en nokså stor ambitus. Dette kan for det første være ubehagelig og anstrengende å synge, og likeledes å høre på. Noen av melodiene er notert meget lyst for både kvinner og menn og krever trente sangere for å kunne ytes rettferdighet ved en eventuell fremføring. I *Das sechste Gebot* er den lyseste tonen en tostrøken G, og den mørkeste en enstrøken C. Bare dét, kan være mye å kreve av en amatørsanger. Det vil også bli noe mørkt for sopraner å dra seg helt ned til den nederste tonen i «*Tod und Schlaf*», hvor melodien går fra en tostrøken F til en dyp B. I kanon nummer 5, *An den Marull* går melodien helt ned til en G og på det lyseste må sangerne opp til en tostrøken F.

De to nevnte kanonene som virkelig omtales som resultat av kontrapunktiske ambisjoner følger dog de Fuxiske stemmeføringsprinsippene til punkt og prikke, til tross for endringer av type intervall. Forfatteren av denne oppgaven mistenker rett og slett at Haydn kan ha sett teksturen i en kanon som en del av den kognitive gleden ved å ha selvskevne kunstverk på sin vegg hvis fulle potensial bare han i første omgang kan ha visst om. Som en gåte, en vits nærmest, fra seg selv og til seg selv.

Landon og Jones skriver om besøkene i England at Haydn, tidlig i sekstiårene enda søkte å utvide sin musikalske horisont, hvilket man kan se fra symfoniene og operaen. Med dette i mente, skriver de, kan man tenke seg Haydns intellektuelle styrke og energi i det han skrev salmer, sanger, *catches*, *glees* og kanoner, alle små verk som samlet var en del av Haydns utforskning av nye teknikker og en estetikk som bidro til komposisjonen av hans to sene oratorier, *Skapelsen* og *Årstidene*.

Robert N. Freeman skriver om kanonen: «As one of the most venerable of all compositional procedures, the canon has proven itself to be a survivor over the centuries»³⁵². I det flere av Haydns kanoner tåler fremførelse i dagens lys, selv i 2014, kan man trygt understreke at kanonen er en sjanger, hvis musikalske muligheter enda ikke er ferdig utforsket.

³⁵² Freeman 1994 s. 485.

Litteraturliste

Blezzard, Judith. «Part song», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20988?q=partsong&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>, [Lesedato 03.11.2011]

Botstiber, Hugo, K.F. Pohl. *Joseph Haydn*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1927.

Budden, «Pezzo Concertate», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005679?q=Falso+canone&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 10.11.2014]

Caldwell, John. «Ricerca», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23373?q=ricerca&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 10.11.2014]

«Canon», *Oxford Dictionary of Music*

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e1770?q=canon&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>, [Lesedato 22.05.2012]

Caplin, William E. *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford University press, Oxford. 1998.

Chen, Jen-Yen. *The tradition and ideal of the stile antico in Viennese sacred music, 1740-1800*. Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 2000.

Clark, Caryl ed. *Cambridge Companion to Haydn*. Cambridge university Press 2005.

Collins, Denis Brian. *Canon in music theory from c.1550 to c. 1800*. Diss., Stanford University, 1992.

Deutsch, Otto Erich. «Haydns kanons». *Zeitschrift fuer Musikwissenschaft*. Breitkopf & Haertel, s. 112-124+172. Leipzig 1932.

Drabkin, William. «Part writing», *Grove Music online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20989?q=part+writing&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [lesedato 14.10.2014]

Dunsby, Jonathan. «Polyphony», *Oxford Companion to Music*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5271?q=polyphony&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 08.10.2014]

Freeman, Robert N. «Johann Georg Albrechtsberger's 26 Canoni Aperti dei Varii Autori:

Observations on Canonic Theory and Reportory in the Late 18th Century», *Musicologica*

Humana: Studies in honour of Warren and Ursula Kirkendale, ed. S. Gmeinwieser, D. Hiley

and J Riedlbauer 485–511. Firenze, 1994.

Frobenius, Wolf, Peter Cooke, Caroline Bithell, Izaly Zemtsovsky. «Polyphony», *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_citations/grove/music/42927?q=polyphony&search=quick&pos=1&_start=1>

Geiringer, Karl. *Haydn: A Creative Life in music*. University of California Press, Berkeley og Los Angeles 1963.

Hoel, Torlaug Løkensgard. *Tanke blir tekst : Skrivehjelp for studentar*. Det norske samlaget 1995.

Itoh, Tatsuhiko. *Music and Musicians in the German «Stammbücher» from Cirka 1750 to Circa 1815*. Duke University, 1992.

Johnson, David. «Glee», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11269?q=glee&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Tilgang 08.10.2014]

Johnson, David. «Round», *Grove Music online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23960?q=sumer+ist+icumen+in&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 01.11.2014]

Johnson, David, Nicholas Temperley. «Glee», *Oxford Companion to Music*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2920?q=glee&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit> [Lesedato 08.10.2014]

Jones, David Wyn, H. C. Robbins Landon. *Haydn, his life and music*. Thames and Hudson 1988. JEG FINNER IKKE NOEN BY I DENNE BOKA!

Jørgensen, Harald. *HOVEDOPPGAVEN, skikk og bruk i oppgavearbeidet*. Novus forlag 1992.

Kidd, Ronald R. «Brühl [of Martinskirche], Hans Moritz, Count of», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04144?q=Br%C3%BChl&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 28.10.2014]

Landon, H. C. Robbins. *Haydn, Chronicle and work. Haydn in England 1791-1795*. Thames and Hudson, London 1976.

Levin, Peter. *Excellent dissertations*. Open University Press, Berkshire 2005.

Mann, Alfred. *Haydn as a student and critic of Fux*. s. 323-332 i Landon, H. C. Robbins og Roger E. Chapman (red). *Studies in Eighteenth Century Music. Essays Presenten to Karl Geiringer on the Occasion of his 70th Birthday*. George Allen and Unwin LTD. London 1970.

Mann, Alfred. *The Study of Fugue*. Eastman School of music, University of Rochester. Dover Publications, inc., New York 1987.

Mann, Alfred, J. Kenneth Wilson, Peter Urquhart: «Canon», *Grove Music Online*.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04741?>

- [q=Canon&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit](#)> [Lesedato 01.11.2014]
- Norden, Hugo. *The technique of canon*. Branden press publishers, Boston. 1982
- Osborne, William. «Partsong», *Grove Music online*.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2252141?q=partsong&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 03.11.2014]
- Piston, Walter, *Counterpoint*. Victor Gollancz LTD. London 1970.
- Poon, Alan. *Sojourn in Germany. Day four: Wien - Haydnhaus*. <<http://sojourn-in-germany.blogspot.no/2009/04/day-four-haydnhaus.html>> [Lesedato 13.06.2013]
- Raab, Armin; Christine Siegert; Wolfram Steinbeck. *Das Haydn Lexikon*. Laaber Verlag, Laaber, 2010.
- Sachs, Klaus Jürgen og Carl Dahlhaus. «Counterpoint», *Grove Music Online*.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06690?q=counterpoint&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 30.10.2014]
- Sanders, Ernest H. og Peter M. Leffert. «Voice-exchange», *Grove Music online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29617>> [Lesedato 01.11.2014]
- Schenbeck, Lawrence. *Joseph Haydn and the Classical Choral Tradition*. Hinshaw Music, Chapel Hill, North Carolina 1996.
- Scholes, Percy og Alison Latham. «Catch», *Oxford Companion to Music*.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1210?q=catch&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> [Lesedato 02.11.2014]
- Scholes, Percy, Judith Nagley, Arnold Whittall. «Canon», *Oxford Companion to Music*.
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1115?q=canon&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 01.11.2014]
- Taruskin, Richard. *Music in the seventeenth and eighteenth centuries*. The Oxford history of western music. Oxford University Press 2010.
- Walter, Horst. «Elssler», *Grove Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08753pg2>> [Lesedato 30.10.2014]
- Webster, James. «Haydn, Joseph, §1: Background, childhood, choirboy, 1732-c1749», *Grove Music online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg1#S44593.1>> [Lesedato 10.11.2014]
- Webster, James. «Haydn, Joseph, §3: Esterházy 1761-90», *Grove Music online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg3?q=Esterhazy&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> [Lesedato 13.06.2013]

Webster, James. «Haydn, Joseph, §9: Secular vocal music», *Grove Music online*.

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44593pg9#S44593.9>> [Lesedato 12.02.2013]

Whittal, Arnold. «Augmentation». *The Oxford Companion to Music*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e472?q=augmentation&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit> [Lesedato 13.06.2013]

Whittal, Arnold. «Counterpoint». *The Oxford Companion to Music*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1670?q=counterpoint&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit> [Lesedato 30.10.2014]

Woodley, Ronald. «Tinctoris, Johannes [Le Taintenier, Jehan]», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27990?q=Johannes+Tinctoris+1472&search=quick&pos=7&_start=1#firsthit> [Lesedato 10.05.2013]

Wulf, Arlt. «Guillame de Machaut», *Grove Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51865?q=Machaut&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> [Lesedato 10.10.2014]

Musikalien

Deutsch, Otto Erich, ed. *Joseph Haydn Werke Reihe XXXI, Kanons*. G. Henle Verlag München 1959