

STM 1961

En Haydnsk gådekanon

Af Jens Peter Larsen

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

En Haydnsk gådekanon

AF JENS PETER LARSEN

Haydns kanons er, såvidt det hidtil synes klarlagt, alle komponeret i de senere år af hans liv, vistnok helt i tiden mellem 1790 og 1800.¹ Langt den overvejende del af dem udgøres af to grupper af forskelligt præg: de 10 kanons, som tilsammen danner »Die heiligen zehn Gebote«, og de 40 kanons, som Haydn havde ladet indramme og brugte som vægdekoration i sit arbejdsværelse. Hvad der har ført Haydn ind på at komponere kanons netop i disse år, ved vi ikke, men det synes, som om det var i London han skrev de første. I sin fortegnelse over de i London komponerede værker anfører han 6 blade med kanoner.

Udførelsen af kanonerne byder gennemgående ikke på store problemer. I de fleste tilfælde er de — hvor vi har Haydns egen notering — enten partiturmæssigt noterede, eller, hvis de er enstemmig-melodisk noterede, er det ved tegn angivet, hvor de efterfølgende stemmer sætter ind, så der højst kan blive et problem angående slutningsdannelsen (tekstfordelingen).

Men en enkelt kanon danner en undtagelse: den første kanon i serien De 10 bud, »Du sollst an einen Gott glauben«. Den skiller sig ud fra de andre kanoner i flere henseender. Først derved, at den findes i flere egenhændige optegnelser end nogen anden kanon af Haydn. Og dernæst ved det påfaldende, at disse optegnelser på væsentlige punkter afviger fra hinanden eller ligefrem modsiger hinanden. Sammenholder man alle de hidtil foreliggende opskrifter, må man nødvendigvis komme til den slutning, at Haydn har holdt flere muligheder åbne for dens udførelse, men samtidig må man spørge, om dens flertydighed i alle henseender er tilsigtet, eller om der også kan være tale om utilsigtet dobbelt- eller flertydighed.

På grundlag af det indtil da foreliggende materiale blev der i det pågældende bind af Joseph Haydns Werke givet en trestemmig opløsning af kanonen, der ikke skulle foregive at være den absolut

¹ Se O. E. Deutsch, Haydns Kanons, (ZMW XV (1932), s. 112 ff.) og Joseph Haydn, Kanons, Vorwort (Joseph Haydn Werke, herausgegeben vom Joseph Haydn Institut, Reihe XXXI, Kanons, Köln, 1959).

eneste, omend den formodentlig mest nærliggende løsning af problemet. Efter at denne opløsning var blevet trykt, dukkede to nye vigtige kilder op, som det ikke havde været muligt at benytte tidligere, og som på visse måder kunne synes at give sagen en ny vending. Ved at holde den ene af disse kilder — Neuhaus-Autografen — for primær i forhold til alle andre, og ved at tyde den på særlig måde, mente E. Fr. Schmid at måtte komme til den opfattelse, at den førnævnte trykte opløsning ikke kunne opretholdes.² Der kan dog næppe være tvivl om, at Schmidts vurdering af den pågældende kilde var for ensidig, og at hans opfattelse af problemet var lovlig forenklet. Alt taget i betragtning vil det være rimeligt at fastholde den givne opløsning som en fuldt forsvarlig og nærliggende løsning, men at holde muligheden for andre berettigede løsninger af kanonen åben, at betragte den som hørende til gruppen af de kanoner, som kan tydes på flere måder, som en »*canon polymorphus*«. I det følgende skal der kort gøres rede for noteringen i de forskellige kilder, og for de slutninger, det synes rimeligt at drage herudfra. Først en kort oversigt over kilderne.

Ved udgivelsen af bindet blev følgende kilder lagt til grund:

1. Haydns egenhændige manuskript til »De 10 bud« i Ges. der Musikfreunde i Wien. Dette manuskript er ikke et færdigt, sammenhængende trykmanuskript, men indeholder de 10 kanoner i vilkårlig rækkefølge og forskelligartet notering. Det første bud findes her noteret tre gange på forskellig måde, som gengivet i det før anførte bind — Joseph Haydn, Werke XXXI — under A 1, A 3 og A 4. De betegnes nedenfor som r^1 , r^2 og r^3 .

2. Den af Haydn i Babette Ployer's stambog noterede version. Denne kilde gik tabt i den sidste krig, men en facsimilegengivelse findes i Roland Tenschert's Haydn-biografi, tavle 23/24 (s. 240/41). I JHW XXXI er denne version gengivet som A 2.

De to kilder, som i ganske særlig grad betød en betydningsfuld, uventet tilvækst af ukendt, autentisk materiale, er følgende:

3. En egenhændig, dateret notering i en stambog, tilhørende en iøvrigt af Haydn-forskningen hidtil ikke kendt I. C. Falck, formodentlig en ung landsmand, Haydn har truffet i London. Nedenunder kanonen findes flg. tilegnelse: »Glaube du auch dem Verfasser Jos. Haydn, dass er dein ächter Freund seye. London den 27sten Juni 792.« Denne autograf dukkede først op ved en auktion i London (Sotheby) i 1958.

4. En autograf notering af kanonen, dels i tre mere skitseagtige versioner, dels i en sammenhængende notering af kanonen i fire afsnit, svarende til de forskellige udførelsesvarianter, som i Babette Ployer-versionen (nr. 2 ovenfor) er angivet gennem korte anvisninger i forbindelse med nodeteksten, og som der om lidt skal gøres rede for. Dette Haydn-manuskript blev fundet af Ernst Fritz Schmid i en czekisk samling (Neuhaus) i 1958, men ved en beklagelig forsinkelse nåede fotografier af det først frem så sent, at det ikke kunne tages i betragtning ved redaktionen af nodeteksten.

Til disse førsterangs kilder kan endnu anføres et par mindre væsentlige:

5. En i en italiensk musikhistorie gengivet notering af stykket som cirkelkanon, angiveligt — og tilsyneladende — i Haydns autograf. Det synes dog ikke absolut udelukket, at denne notering, trods umiskendelig lighed med Haydns skrift, måske kan være en efterligning, ikke en egenhændig notering. Manuskriptet skal være forsvundet i en privat samling i Amerika, så kontrol er for nærværende ikke mulig.

6. En afskrift, formodentlig fra ca. 1810/20, stammende fra en czekisk adelssamling (Raudnitz), nu i Historisk Museum i Prag. I en enkelt henseende er denne kopi, som jeg først fandt frem til under et kort ophold i Prag i 1959, af en vis betydning.

Ud over disse håndskrevne kilder kan nævnes de to tidlige tryk:

7. Breitkopf & Härtels udgave af samlingen (1810);

8. Artarias udgave (1810).

Da den samme kanon af Haydn tillige blev benyttet som en opmærksomhed til universitetet i Oxford i anledning af hans doktor-titel, her med teksten »*Thy voice o Harmony is divine*«, kunne man have ventet at finde autentisk materiale i Oxford, men det har hidtil ikke været muligt at påvise endnu eksisterende materiale af denne art.

På grundlag af de anførte kilder kan opstilles 4 forskellige noteringsringer af kanonen, som alle foreligger i Haydns håndskrift, og som må tages i betragtning ved vurderingen af problemet om dens udførelse.

Eks. 1, trestemmig notering med soprannøgle (c-nøgle på 1. linie) og med angivelse både af tilbageløb af melodien og af udførelse med drejning af nodebladet 180° (teksten stående på hovedet), svarer til A1 og (i mere fuldstændig form) A 2 i JHW XXXI. Denne form findes i de ovenfor som r^1 og 2 betegnede kilder.

Eks. 2, trestemmig notering med violinnøgle (på 2. linie), og med 217

Ein doppelter Krabsgänger Canon

Parte 1 ma.

Adagio.

uag - - - nra 6 Gott neu - - - te ue sollst an ng
 Du sollst an ei - nen Gott glau - - - ben
 ne - - - ualg Ho - - - gen - - - ie na tello - - - ud
 uag - - - nra 6 Gott neu - - - te ue sollst an ng
 Du sollst an ei - nen Gott glau - - - ben
 ne - - - ualg Ho - - - gen - - - ie na tello - - - ud
 uag - - - nra 6 Gott neu - - - te ue sollst an ng
 Du sollst an ei - nen Gott glau - - - ben
 ne - - - ualg Ho - - - gen - - - ie na tello - - - ud

wider
zurück
die
nemlich[en]
Motten

e pot da capo la parte 1 ma

Eks. 1.

Du sollst an ei - nen Gott glau - - - ben
 uag - - - nra 6 Gott neu - - - te ue sollst an ng

Eks. 2.

Canone a tre auf Vierfache Art: Er kan auch a 4 tro gesungen werden

uag - - - nra 6 Gott neu - - - te ue sollst an ng
 Du sollst an ei - nen Gott glau - - - ben

Eks. 3.

Da Capo.

218 Eks. 4.

samme anvisninger som ved eks. 1 anført (dog uden Da Capo), findes i den som 3 betegnede kilde. I ufuldstændig form, helt uden angivelse af tilbageløb og omvendning af nodebladet, svarende til A 4 i JHW XXXI, findes den i 1².

Eks. 3, tostemmig notering med samtidig angivelse af soprannøgle og violinnøgle, svarende til JHW XXXI A 3, findes i 1², og i to noteringer i kilde 4 (Neuhaus-Ms.) nedenunder den her som eks. 4 meddelte form.

Eks. 4, trestemmig notering med soprannøgle, men med udskrevne — ikke blot gennem udførelsesanvisninger tilkendegivne — varierende (tilbageløb, omvendning af nodebladet), finder vi i kilde 4.

Af de øvrige, mere sekundære kilder har 5 en form, der står nærmest ved eks. 2, men ikke er ganske klar i sin notering; 6 svarer til eks. 1, men er til forskel fra alle andre noteringer ikke partiturmæssigt, men melodisk-lineært noteret; 7, Breitkopf & Härtels udgave, noterer i realiteten som eks. 2; 8, Artarias udgave, garderer sig ved at bringe både notering med soprannøgle (som eks. 1) og med violinnøgle (som eks. 2).

Hvordan må vi nu se på disse indbyrdes afvigende noteringer? I hvilket omfang har Haydn ønsket at angive forskellige løsninger? I hvilket omfang kan der være tale om blot forskellig notering?

For at søge dette spørgsmål besvaret, må vi først gøre det helt klart, på hvor mange punkter, der kan rejses diskussion om kanonens udførelse. Der vil her i hvert fald være fire problemer at tage stilling til:

1. For hvor mange stemmer er kanonen tænkt?
2. Hvilke nøgler må formodes at dække Haydns intention eller intentioner?
3. Hvormange og hvilke afsnit hører der til fuld udfoldelse af kanonen?
4. På hvilken måde må stemmerne tænkes indført, successivt eller samlet, og hvis successivt da ved begyndelsen af den samlede kanon alene eller for hvert enkelt afsnit af kanonen, og skal der begyndes med den øverste eller den underste stemme?

Det første af disse spørgsmål er nok det enkleste at besvare. Der kan ikke være tvivl om, at den trestemmige udformning er den, der må anses for den primære løsning, men vi har i 1² Haydns egenhændige angivelse: »Canone a tre auf vierfache Art: Er kan auch a 4tro gesungen werden«. Der er ikke givet nærmere anvisning på udførelsen af den førstestemmige version af kanonen, men formodentlig 219

skal både den tre- og den firstemmige form ses i sammenhæng med datidens teoretiske fremstilling af kanoner med en eller flere »tertsvis medløbende følgestemmer«. Det hedder herom hos Marpur³: »Es giebt Canons, worin entweder die Hauptstimme oder die Folgestimme oder beyde zugleich eine *Terzenweise mitlaufende Nebenstimme* zulassen. . . . Ein drittes Exempel findet man bey Fig. 4. Tab. XXX in einem Canon in der Oberoctave, indem der Bass und Diskant die Hauptstimmen sind. Dem Basse wird eine Terz oberwärts und dem Diskant eine Terz unterwärts zugefüget, und damit wird der Canon vierstimmig.»

Også den foreliggende kanon bygger på to hovedstemmer, overstemmen og understemmen i den tostemmige notering.⁴ Den tredje stemme er fremgået af overstemmen netop ved, som angivet hos Marpur, at tilføje en tertstvis medløbende stemme under overstemmen. Den fjerde stemme vil på ganske tilsvarende måde fremkomme, når der tilføjes en tertstvis medløbende stemme ovenover basstemmen:



Mens den trestemmige form fremkommer af den tostemmigt noterede form med de to nøgler foran — den noteringsmåde, der mest tydeligt giver udtryk for kanonens tilhørsforhold til kategorien »gådekanon« (»canon enigmaticus«) — ved at anvende den dobbelte nøglelæsning på overstemmen, men ikke på understemmen, fremkommer den firstemmige form ved at anvende den dobbelte nøglelæsning på begge stemmer. Denne firstemmige form, med tertsfoldning af begge stemmer, må altså, selv om den ikke findes udskrevet i nogen af de foreliggende kilder, regnes for en af Haydn selv som variant klart angivet form.

Det andet af vore fire spørgsmål, spørgsmålet om nøgler, kan synes uden betydning, så længe man kun ser på kanonens første del. Enten det drejer sig om soprannøgle eller violinnøgle, er i den trestemmige version begyndelsestonerne klart nok e^2 , c^2 og c^1 , og i den tostemmige notering bliver resultatet det samme, når vi — som før angivet — anvender den dobbelte nøglelæsning på overstemmen,

³ »Abhandlung von der Fuge«, 2. Theil (1754), s. 68.

⁴ Haydns overskrift over kanonen i kilde 2 (Babette Ployer), »Ein doppelter krebsgängiger Canon«, har formodentlig relation til denne primære tostemmighed, ikke til kanonens form (omvendingen).

og soprannøglen alene på understemmen. Men går vi til kanonens anden del, den, der fremkommer, når vi drejer nodebladet på hovedet, bliver billedet meget mere broget, og her er nøglenoteringen af aldeles afgørende betydning.

I den eneste udskrevne gengivelse af forløbet i kilde 4 (Neuhausmanuskriptet) har vi fra Haydns hånd en helt umisforståelig angivelse af, hvilke toner de tre stemmer skal sætte ind på: g^1 , e^1 og c^1 . Og til samme resultat føres vi af de kortere noteringer af kanonen med anvendelse af soprannøgle (r^1 , 2), af den melodisk noterede kopi (kilde 6) og af den første gengivelse i Artarias udgave.

Ser vi derimod på noteringerne med violinnøgle (r^3 , 3 og 1), hvortil slutter sig en ekstra notering (uden nøgle, men ellers identisk med violinnøgle-versionerne) i Neuhausmanuskriptet samt de trykte versioner i Artarias (anden) og Breitkopf & Härtels gengivelse, får vi som begyndelsestoner d^3 , b^1 og g^1 , altså en kvint højere — uundgåeligt, da denne notering ved omvendingen af bladet må give en fordobling af tertsafstanden mellem soprannøglens og violinnøglens notering.

En tredje løsning får vi, hvis vi går ud fra den tostemmige notering med dobbelt nøglelæsning. Hvis vi ved omdrejningen af bladet skulle komme til den samme form som ved soprannøgle-noteringen, måtte der her stå to c-nøgler, den ene på første og den anden på anden linie. Skulle vi komme til samme form som ved violinnøgle-noteringen, måtte det være to violinnøgler, ligeledes med en på første og en på anden linie. Men Haydn noterer, som ved kanonens begyndelse, violinnøgle og soprannøgle, som må give begyndelsestonerne b^1 , g^1 og e^1 . Denne løsning synes særlig uheldig, fordi overstemmen kommer til at svinge frem og tilbage mellem b^1 og f^2 med et direkte spring fra b til f som afsluttende interval. I en af de to i Neuhausmanuskriptet tilføjede tostemmige noteringer af kanonen kan det faktisk se ud, som om Haydn har villet udstrege violinnøglen og erstatte den med en soprannøgle, men noteringen er desværre ikke klar, og i den ved siden af stående form er der tydeligt nok den samme kombination af violinnøgle og soprannøgle som ved stykkets begyndelse, og det samme gælder noteringen i r^2 og hos Artaria.

Skal vi prøve at vurdere spørgsmålet om betydningen af disse afvigende, eller snarere indbyrdes modsigende noteringer, må vi vist først slå fast, at de alle tre foreligger i Haydns håndskrift på en sådan måde, at man ikke kommer uden om at betegne dem som autentiske noteringer. Men som musikalsk set lige nærliggende løsninger kan 221

vi ikke betegne dem. Den tostemmige noterings svaghed — f/b kollisionen — er allerede fremhævet. Men også den af violinnøgle-noteringen fremgående form, med det subdominantiske indsnit på akkorden $a^2—a^1—f^1$, må synes lidet naturlig i forhold til soprannøgle-versionens dominantiske $d^2—d^1—b$.

At soprannøgle-versionen må anses som den primære, turde nu fremgå allerede af den kendsgerning, at alle de andre kanoner i samlingen af Haydn er noteret i soprannøgle, ikke violinnøgle. Det må overhovedet være indlysende for enhver, der kender lidt til noteringsproblemer i slutningen af det 18. århundrede, at soprannøglen på denne tid mere og mere fortrænges af violinnøglen, og at vi derfor ofte kan opleve, at kompositioner, der oprindeligt er noteret med soprannøgle, i kopier og trykte udgaver omskrives til i stedet at have violinnøgle, mens den omvendte proces ikke ville have nogen mening.

Der er derfor al rimelig grund til at regne med, at Haydn konciperede kanonen og dens omvendning med soprannøgle-versionen i tankerne, og at den fuldstændige notering af forløbet i Neuhaus-manuskriptet dækker hans primære intention. Det kan videre synes nærliggende at regne med, at de to andre noteringer som mere sekundære former snarere skulle holdes bevidst uigennemskuelige i nodebilledet for at kunne fungere som »gådekanon«-opskrifter. Det er jo uden videre klart for den tostemmige opskrift, men også noteringen med violinnøgle lader sig opfatte som en vis tilsløring af kanonens samlede forløb — når vel at mærke nøglerne for omvendingen udelades, hvad der er tilfældet i denne form af kanonen i det samlede manuskript til de 10 bud (1^3). Men i samme øjeblik der tilføjes violinnøgler også for omvendingen af kanonen, er det en variant af den, der fastlægges.

Om Haydn virkelig har ønsket denne flertydighed, kan måske betvivles. Det kunne ligge nær at antage, at han — f. eks. i tilfældet I. C. Falck — har noteret den oprindeligt i soprannøgle skrevne kanon i violinnøgle for at gøre den lettere læselig for en musikamatør, og at han så — modsat i 1^3 — mere rutinemæssigt har tilføjet nøglerne, også i forbindelse med omvendingen, uden i øjeblikket at fæstne sig ved det derved opståede variantproblem. Vi kan ikke sige noget sikkert derom. Men det må anses for temmelig givet, at soprannøglenoteringen, og den dertil svarende udførelse af kanonens anden del (omvendingen) er Haydns primære intention, og musikalsk set må den også regnes for den afgjort mest tilfredsstillende.

Mens spørgsmålet om de anvendte nøgler viste sig at føre til en næppe fuldt tilfredsstillende løselig konflikt, kan det tredie af de opstillede spørgsmål, om inddelingen af den fuldstændige kanon, besvares, uden at der levnes ringeste tvivl om besvarelsens korrekthed. Vi har her både Neuhaus-manuskriptet med den noterede udfoldelse af kanonen (4), og de fyldige anvisninger i Babette Ployer-versionen (2) og (med en enkelt indskrænkning) i Falck-versionen (3) som umisforståeligt grundlag. Det samlede forløb af kanonen kan kort gives sådan: Første gennemføring, tilbageløb af samme, omvendning af nodebilledet, tilbageløb af samme, gentaget første gennemføring og tilbageløb af samme. Hvor der ikke findes så klare og fyldige anvisninger, som i de anførte manuskripter, er planen oftest antydet, dels gennem benævnelsen »Canon cancrizans« (tilbageløbet), dels gennem tilføjelsen af omvendte nøgler ved linieslutningen (omvendingen) og omvendt tekst under en af nodelinierne; Da Capo-anvisningen mangler derimod i de fleste manuskripter, men er sikkert bevidnet gennem Neuhaus- og Babette Ployer-manuskripterne.

Med det sidste av de opstillede spørgsmål, om oprulningen af stemmeforløbet, kommer vi derimod, mere end ved noget af de foregående, på gyngende grund. Mulighederne for en forskellig udførelse af kanonen er her væsentlig større, og der er fra Haydns side ikke givet nogen anvisning, der kan vejlede til en »primær« eller »autentisk« form for udførelse.

I JHW XXXI er der som et forslag til udførelse — der udtrykkeligt er angivet som et blandt flere mulige — angivet en opløsning, hvor hvert af kanonens afsnit (1. gennemføring, tilbageløb, omvendning, tilbageløb, Da Capo af 1. gennemføring og tilbageløb) er bygget op efter samme princip som de øvrige kanoner i samlingen, d.v.s. med successiv stemmeindtræden, stigende fra en til tre stemmer. En lignende udførelse finder vi angivet i den eneste ikke-partiturmæssige opskrift, Raudnitz-kopien (6); dog er her kun omvendingen, ikke udførelsen som krebskanon tilgodeset, og ved udfoldelsen af stemmerne ved omvendingen begyndes med den øverste stemme, mens JHW XXXI begynder med den underste. I ingen af de øvrige her omtalte manuskripter og udgaver er der givet nogen anvisning på den praktiske udførelse.

Der kan, når man vil søge at finde et udgangspunkt for en vurdering af dette problem, rejses spørgsmål såvel om anvendelsen af successiv stemmeindtræden overhovedet, som om stemmernes indtræden ved hvert eller måske kun hvertandet afsnit, og om deres ind-

sats fra oven eller fra nedentil i hvert tilfælde, men det synes vanskeligt at finde frem til noget holdepunkt for en besvarelse af disse spørgsmål, som kan siges at have fast grund under sig.

Med udgangspunkt i Marpurgs bemærkninger om udførelsen af en »rückgängig« kanon⁵ (»canon cancrizans« som den foreliggende af Haydn selv er betegnet), kan dog en løsning af noget anden art skitseres. Dog skal det bemærkes, at Marpurg egentlig regner med enten en tostemmig (enkel) eller en firstemmig (dobbelt) krebskanon; hans anvisning kan i den trestemmige form af Haydns kanon kun komme til udførelse for de to overstemmers vedkommende, mens understemmen falder lidt uden for billedet.

Iflg. Marpurg skulle de to overstemmer dannes på den måde, at overstemmen efter de noterede seks takter fortsættes med den nedenunder liggende stemmes melodi (fra de seks noterede takter) i tilbageløbende bevægelse, mens denne stemme fortsætter med de seks første takter af overstemmen i tilbageløbende bevægelse. Hvis understemmen ligesom overstemmen havde fået en tertsfordoblende ledsagestemme, kunne en tilsvarende udførelse praktiseres af disse to stemmer, men i den trestemmige version får understemmen næppe anden mulighed for krebsgang end tilbageløb i samme stemme. Overføres dette på både første og anden del af kanonen, giver den parturmæssige notering af kanonen følgende billede:

Eks. 5.

Man kan så atter spørge, om der her skal tænkes successiv stemmeindtræden eller ej. At kanonen lader sig udføre med successiv stem-

meindtræden — dog kun i tre afsnit, modsat de seks i JHW XXXI — er i sig selv indlysende. Følger man Marpurgs anvisning på udførelsen af den enkelte krebskanon, rykker dog en anden løsning i forgrunden. Marpurg siger herom (s. 65 f.), at de to udførende, hvis kanonen foreligger noteret i en melodilinie, ikke parturmæssigt skal synge »der eine vom Anfange nach dem Ende, und der andere vom Ende nach dem Anfang zu. Nachhero kehret man den Process um, und fänget jeder wiederum da an, wo er geblieben, dieser von vorne und jener von hinten, wenn man nemlich den Canon noch einmal machen will; und auf eine ähnliche Art fährt man bey ieder Wiederholung fort. Dieses ist die gewöhnlichste und natürlichste Manier.«

Med tillæmpelse af denne anvisning på den trestemmige form af Haydns kanon må vi da nok snarest regne med en udførelse, hvor kanonen deles op i tre hovedafsnit: Direkte gennemføring med tilbageløb/Omvending med tilbageløb/Direkte gennemføring med tilbageløb, og hvor inden for hvert af disse afsnit alle tre stemmer sætter ind samtidig, og fortsætter så længe det ønskes på den måde, at de to overstemmer stadig skifter, mens understemmen synger sin egen stemme. Ved en sådan udførelse vil virkningen udadtil svare til det i Neuhaus-manuskriptet angivne, og vistnok også stort set dække E. F. Schmidts anvisning, som jeg husker den fra en praktisk demonstration i Bratislava.

Jeg vil gerne til slut sammenfatte mine bemærkninger om Haydns kanon med den drilagtige notationsvariation i følgende vurdering af problemerne. Det nytilkomne materiale, først og fremmest Neuhaus-manuskriptet, har givet os stof til ny overvejelse, og Neuhaus-manuskriptet har først og fremmest bekræftet soprannøgle-versionen som den oprindelige og givet den i Babette Ployer-versionen angivne udfoldelse af kanonen en yderligere understregning og tydeliggørelse. Men den giver egentlig ikke nogen ny belysning af det vanskelige spørgsmål om den successive eller samtidige indtræden af stemmerne.

E. F. Schmid var vist mest tilbøjelig til at betragte Neuhaus-autografen som en afsluttende renskrift, men det kan ikke være rigtigt. Den mangler således helt tekst, hvad en renskrift næppe ville gøre, og den ledsages af tre andre nærmest som udkast virkende noteringer af kanonen. Yderligere er der på samme nodeark en version af en anden kanon (det 7. bud), der også er tekstløs og udviser rettelser, så den tydeligt nok præsenterer sig som et tidligt stadium af kompositionen.

Efter mit skøn betegner også noteringen af det 1. bud en tidlig, 225

måske den tidligste version af stykket, og den udførligere notering af kanonen repræsenterer Haydns ønske om at skaffe sig selv overblik over dens forløb, ikke om at afsløre »gådens« hemmelighed. Selv om vi begrænser os til den trestemmige udførelse i soprannøgleversionen med den gennem de to mest oplysende manuskripter (Neuhaus og Babette Ployer) fastlagte form, er der stadig mulighed for forskellige tydninger, omfattende såvel den i JHW XXXI givne som den her til slut anførte.

Rättelse. I överskriften till notex. 1: läs »krebsgängiger» i st. f. »kräbsgängiger». [Red.]