

Sonateform i Joseph Haydns messer

af Leif V. S. Balthzersen

“Auf meine Messen bin ich etwas stolz”
Haydn til Griesinger, nov. 1799¹

Indledning

De formmæssige forhold i vokalmusikken spiller en særdeles underordnet rolle i de fleste traditionelle formstudier, hvor sædvanligvis kun Lied- og evt. arieformer har fået en plads.² Behandling af instrumentale og vokale former under ét sker yderst sjældent, og det kan således heller ikke undre, at brugen af en instrumentalf orm som sonateformen i vokalmusikken som oftest er så godt som uomtalt i formlærene og kun nævnes i mere specielle musikhistoriske studier i vokalmusikken.³ At

-
1. Citeret efter H.C. Robbins Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol. IV, *Haydn: The Years of 'The Creation' 1796-1800*, London 1977, s. 130.
 2. Af en anden art og med helt andet sigte er de mange specialstudier i brugen af barformer i især Wagners værker.
 3. F.eks. indeholder Tobels 12 spalter lange “Register der besprochenen Werke großer Meister” ikke een eneste vokalsats (Rudolf von Tobel: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern 1935, s. 352-358), og Newman afviser endda en forbindelse mellem vokalmusikken og instrumentalmusikken (William S. Newman: *The Sonata in the Classic Era. A History of the Sonata Idea*, vol. 2, Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1963, s. 118f). Friedhelm Krummacher afviser en inddragelse af sonateformen, der ellers synes at burde være et af parametrene i hans undersøgelse: Fr. Krummacher: “Symphonische Verfahren in Haydns späten Messen” in: *Das musikalische Kunstwerk. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag* (Hrsg. v. H. Danuser, H. de la Motte-Haber, S. Leopold und N. Miller), Laaber 1988. En undtagelse blandt formstudierne er f.eks. Charles Rosens fremragende *Sonata Forms* (New York 1980, rev.ed. New York 1988), der udover at vie et mindre kapitel til klarlæggelse af ariens betydning for sonateformens udvikling bringer flere eksempler på brugen af sonateformen i J. Haydns messer, ligesom han i sin *The Classical Style* (New York, 1971, The Norton Library, 1972, rev. ed. New York 1980) bla. bringer to eksempler på sonateformer i Mozarts operaensembler. Cornell J. Runestads *The Masses of Joseph Haydn: A Stylistic Study* (DMA diss., Univ. of Illinois, 1970) er trods titlen og mange formmæssigt set interessante afsnit et bredt og genrelt studie i Haydns messer.

sonateformen eller sonateprincippet, om man vil, der traditionelt regnes for en instrumental form, også anvendes i klassikkens vokalmusik, er ikke desto mindre et faktum, der kan give større perspektiver til dette formprincip, som var så prominent – i alle genrer – i det 18. århundredes slutning.

Det er denne artikels formål dels at give et overblik over omfanget af brugen af sonateformen i en vokal genre, her eksemplificeret ved Joseph Haydns messekompositioner, i hvilke vi finder mange af de samme formale særegenheder, som kendetegner Haydns instrumentale musik, og dels at give nogle mere detaljerede beskrivelser af disse vokale sonateformer, der sjældent beskrives fuldt ud eller eksemplificeres, men hvis eksistens blot nævnes en passant.

Tolv af Haydns messer har været kendt siden Haydns levetid, mens ungdomsværket *Missa "Rorate coeli desuper"* først blev genopdaget af H.C. Robbins Landon i 1957⁴, og den måske ufuldendte *Missa "Sunt bona mixta malis"* blev fundet på et irsk landsted og bortauktioneret på Christie's i London 1984.⁵ Tidsmæssigt dækker messeproduktionen hele Haydns liv, dog med en 14-årig pause, der traditionelt anses for at være begrundet i kejser Joseph II's kirkemusikalske forordninger.⁶

Her følger en oversigt over de i dag kendte messer. Pga. den almene forvirring mht. nummereringen vil jeg af praktiske hensyn her i artiklen anvende de gængse, ofte misvisende men fasttømrede tyske betegnelser.⁷

-
4. H.C. Robbins Landon: "Eine aufgefundene Haydn-Messe" in: *ÖMZ*, 12/1957, s. 183-185. Ægtheden er stadig omstridt.
 5. H.C. Robbins Landon: "A lost autograph re-discovered: Missa 'Sunt bona mixta malis' Joseph Haydn" in: *Haydn-Yearbook XIV/1983*, s. 5-8. Arthur Searle: "Salerooms. Manuscripts and printed music" in: *Early Music* 12/1984, s. 375. Jeg har desværre ikke kunnet skaffe Landons nodeudgivelse (Paris 1992).
 6. Dette problem håber jeg at kunne tage op ved en anden lejlighed. For en kortfattet og udmærket oversigt over de kirkemusikalske restriktioner se K.G. Fellerer: "The Liturgical Basis of Haydn's Masses" in: *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference. Washington, D.C., 1975*. Éd. by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster. New York, 1981, s. 164-168. Se tillige Reinhard G. Pauly: "The Reforms of Church Music under Joseph II" in: *MQ* 43/1957, s. 372-382. Et stort kilde-materiale bringer Otto Biba: "Die Wiener Kirchenmusik um 1783" in: *Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte*, 1/2/1971, s. 7-79.
 7. Afvigelser fra Anthony van Hoboken: *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Bd. II, Mainz 1971 er kommenterede ved fodnoter.

1748/49? ⁸	<i>Missa "Rorate coeli desuper"</i>	G-dur	Hob.XXII:3
1749? ⁹	<i>Missa brevis in F</i>	F-dur	Hob.XXII:1
1766?	<i>Große Orgelsolomesse;</i> <i>Missa in honorem B.V.M.</i>	E ^b -dur	Hob.XXII:4
1766-? ¹⁰	<i>Caecilienmesse; Missa Cellensis</i> ¹¹	C-dur	Hob.XXII:5
1768?	<i>Missa "Sunt bona mixta malis"</i>	d-moll	Hob.XXII:2
1772	<i>Nicolaimesse; Missa Sancti Nicolai</i>	G-dur	Hob.XXII:6
før 1778	<i>Kleine Orgelsolomesse;</i> <i>Missa brevis Sti Joannis de Deo</i>	B-dur	Hob.XXII:7
1782	<i>Mariazellermesse; Missa Cellensis</i>	C-dur	Hob.XXII:8
1796	<i>Paukenmesse; Missa in tempore belli</i>	C-dur	Hob.XXII:9
1796	<i>Heiligmesse;</i> <i>Missa S^{ti} Bernardi von Offida</i>	B-dur	Hob.XXII:10
1798	<i>Nelsonmesse; Missa in angustiis</i>	d-moll	Hob.XXII:11
1799	<i>Theresienmesse; Missa in B-dur</i>	B-dur	Hob.XXII:12
1801	<i>Schöpfungsmesse; Missa in B-dur</i>	B-dur	Hob.XXII:13
1802	<i>Harmoniemesse; Missa in B-dur</i>	B-dur	Hob.XXII:14

Haydns messeproduktion deles sædvanligvis i to perioder, hvor den første dækker de 8 messer før pausen 1782-96, og den anden dækker de sidste 6 messer, der udgør nogle af de seneste værker fra Haydns hånd, skrevet efter de sidste London-symfonier og samtidig med *Die Schöpfung* og *Die Jahreszeiten*. Jeg er dog af flere forskellige årsager tilbøjelig til at medregne *Mariazellermesse* til denne anden periode.

-
8. Irmgard Becker-Glauch mener, at *Missa "Rorate coeli desuper"* er skrevet før *Missa brevis in F* (I. Becker-Glauch: "Die Kirchenmusik des jungen Haydn" in: *Der junge Haydn. Bericht der internationalen Arbeitstagung des Instituts für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, 1970*. (Beiträge zur Aufführungspraxis, 1). Hrsg. v. Vera Schwarz, Graz 1972, s. 76f og 80.
 9. Til dateringen se Irmgard Becker-Glauch: "Neue Forschungen zu Haydns Kirchenmusik" in: *Haydn-Studien* II/1970, s. 170f og Becker-Glauch: "Die Kirchenmusik etc.", s. 75.
 10. Til dateringen se f.eks. James Dack: "The Dating of Haydn's *Missa Cellensis in Honorem Beatissimae Virginis Mariae*: an Interim Discussion" in: *Haydn Yearbook*, XIII/1982, s. 97-111.
 11. Til titlen/bestemmelsen se H.C. R. Landon: "The newly discovered Autograph to Haydn's *Missa Cellensis* of 1766 (formerly known as the 'Missa Sanctae Caecilia')" in: *Haydn Yearbook* IX/1975, s. 306-327 og Leopold M. Kantner: "Das Messeschaffen Joseph Haydns und seiner italienischen Zeitgenossen – Ein Vergleich" in: *Joseph Haydn. Tradition und Rezeption. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, Köln 1982*, hrsg. v. Georg Feder, Heinrich Hüschen, Ulrich Tank (= Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 144), Regensburg 1985, s. 149f.

Indledningsvis vil jeg anføre, at jeg som Charles Rosen betragter sonateformen i det 18. århundrede som en “three-part form, in which the second and third parts are closely linked so as to imply a two-part organization.”¹² Jeg anser det harmoniske for at være det overordnede konstruktive element, således at det tematiske ikke er uden betydning – det er medkonstituerende, men underordnet det tonale. Temaet/temaerne “serve to articulate the polarization.”¹³ Sonateformen er ikke et skema, således som det 19. århundrede kanoniserede den til at være, men en proces eller et forløb, der – igen med Rosen¹⁴ – “magnifies, beyond any other [scheme], the polarization of harmony, thematic material, and texture.”¹⁵ Eller sagt på en anden måde: “Die Sonate ist die Formwerdung der funktionellen Harmonik.”¹⁶

Ekspositionen indeholder en bevægelse fra tonika til dominant, der i sonateformen bliver til en tydelig polarisering eller konfrontation mellem de tonale planer, “and all the material played in the dominant is consequently conceived as dissonant, i.e., requiring resolution by a later transposition to the tonic.”¹⁷ Denne opløsning finder sted i reprisen. Der er tale om kontrast på lang afstand mellem tonale områder, og Rosen potenserer altså dissonans-begrebet, så det får en meget bredere betydning end sædvanligt, og begrebet kan derved anvendes om hele afsnit – “dissonerende afsnit”. “The real distinction between the sonata forms and the earlier forms of the Baroque is this new and radically heightened conception of *dissonance*, raised from the level of the interval and the phrase to that of the whole structure.”¹⁸

I det følgende vil jeg gennemgå nogle eksempler på de sonateformer, jeg mener, der er at finde i J. Haydns messer. Der er sonateformselementer i flere af ordinariumsleddene (jeg tænker her på de tonale dispositioner, repriser mv.), men brugen af mere komplette sonatefor-

12. Rosen: *Sonata Forms*, s. 1.

13. Rosen: *Sonata Forms*, s. 242.

14. Rosen står naturligvis på flere felter i gæld til f.eks. Leonard Ratner (bla. “Harmonic Aspects of Classic Form” in: *JAMS*, 2/1949, s. 159-168) og J.P. Larsen: “Sonatenform-Probleme” in: *Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag* (Hrsg. v. A.A. Abert & Wilh. Pfannkuch, Kassel 1963), s. 221-230 og i en vis grad William S. Newman: *op.cit.*

15. Rosen: *Sonata Forms*, s. 98.

16. Leo Balet og E. Gerhard: *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (1936, hrsg. und eingeleitet v. G. Mattenklott, Frankfurt a. M., 1973), s. 474. Denne bog indeholder et fortrinligt og perspektivrigt kapitel om sonateformen s. 468-481.

17. Rosen: *Sonata Forms*, s. 25 (se også s. 229 og 244).

18. Rosen: *Sonata Forms*, s. 26.

mer er hos Haydn begrænset til de to led Kyrie og Benedictus¹⁹ samt "Dona nobis pacem"-afsnittet fra Agnus Dei.²⁰

Der er visse forskelle i brugen af sonateformen i disse 3 korttekstede satser/satsled, således er Kyrie-satserne mest udførlige i deres anlæg og tættest op ad symfonierne også satsteknisk. Som første ordinariumsled har flere af dem en langsom indledning.

I Benedictus-satserne er der tale om en højere grad af "musiceren", dels begrundet i den lyrisk-kontemplative tekst og dels begrundet i den liturgiske handling. De i denne artikel relevante satser kan grupperes i to; for det første de egentlige sonateformer og for det andet en interessant ritornelform med tydelige sonateformselementer. Benedictus-satsernes afsluttende "Osanna" er her i langt de fleste tilfælde "efterhængt" (evt. lig Sanctus' "Osanna"), hvilket betyder at satsen afbrydes af taktarts-, tempo- og teksturskift.

Dona-satserne er gennemgående friere i deres sonateanlæg, men deres betoning af det finale i kraft af deres egenskab som sidste ordinariumsled²¹ har dog visse ligheder med symfonifinalerne. Enkelte af Dona-satserne har fugerede afsnit, idet den ældre og stadig meget stærke tradition for Dona-fugaer slår igennem.

Tempomæssigt er hovedreglen for disse tre satser: hurtigt Kyrie, langsomt Benedictus og hurtigt "Dona nobis pacem".

19. På dette tidspunkt er Sanctus-leddets Benedictus-del så selvstændiggjort, at man faktisk kan retfærdiggøre at tale om det som et selvstændigt led – både musikalsk og liturgisk, hvor det fulgte efter elevationen. Ifølge Leopold M. Kantner skulle dette i højere grad gælde i de tysksprogede end de romanske lande (Kantner: "Das Messeschaffen", s. 151f., Leopold Kantner: "Tradition, Gegenwart und Zukunft in Haydns Meß-Kompositionen" in: *Musica sacra* 102/1982, s. 76). Praksis var dog forskellig mht., om Benedictus skulle følge lige efter Sanctus eller først efter elevationen. Om Benedictus se tillige Hubert Unverricht: "Die orchesterbegleitete Kirchenmusik von den Neapolitanern bis Schubert" in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (Hrsg. v. K.G. Fellerer, Kassel 1976), Bd. II, s. 162.

20. Edward Olleson mener også at se en sonateform i "Gratias" i *Caecilienmesse* og *Mariazellermesse*, hvilket jeg dog ikke kan give ham ret i (Edward Olleson "Church Music and Oratorio" in: *The New Oxford History of Music*, vol. 7, *The Age of Enlightenment* (ed. Egon Wellesz and Frederick Sternfeld, London 1973), s. 303 og 305).

21. Selvom det liturgiske forløb endnu ikke er helt til ende, er orkesterledesagelsens afslutning dog et markant indsnit i hele messeforløbet. I visse kirker fungerer Agnus Dei (med "Dona nobis pacem"), der under alle omstændigheder har liturgisk og musikalsk finalvægt i messen, endda som ledesagelse til kommunionen

Sonateform i Kyrierne, eksemplificeret ved Mariazellermesse

Eksposition, t. 1-73:

Skematisk kan ekspositionen udtrykkes således:

t. 1	langsom indledning	T	<i>Adagio, 4/4</i>
t. 9	HT	T	<i>Moderato, 3/4</i>
t. 31	overledning	T-D	
t. 48	ST	D	
t. 67-73	instrumental epilog	D	

Mariazellermesses Kyrie indledes med en 8 tacters adagio-indledning i 4/4. Med undtagelse af *Missa Brevis in F* og *Kleine Orgelmesse* har alle Haydns Kyrier en indledning, der enten består af et instrumentalt forspil i samme tempo som resten af satsen (jfr. proceduren i mange andre vokal- og instrumentalsatser) eller er en langsom indledning for orkester og kor²² (og evt. soli) – undertiden med tematisk relation – til en hurtigere hoveddel (jfr. proceduren i mange symfonier og ouverturer²³). Der er ingen af de øvrige led med sonateformer i messerne, der har en langsom indledning; Benedictus er generelt langsom og “Dona nobis pacem” er jo del af en sats og indledes højst af et kort ritornello.

Her i *Mariazellermesses* langsomme indledning er der tale om en harmonisk og dynamisk opspænding, sluttende på en dominantakkord med fermat. Den homofone korsats står som kontrast til 3/4-vivace-hoveddelens begyndelse med solosopranen udelukkende akkompagneret af strygere.²⁴

22. Langsom indledning til Kyriet findes i *Caecilienmesse, Mariazellermesse, Paukenmesse, Heiligmesse, Theresienmesse* samt *Schöpfungsmesse*. Der er for messesonaterne som for symfonierne tale om en valgfrihed mht. langsom indledning; *Nelsonmesses* og *Harmoniemesse*s sonate-Kyrie har ingen. Bruce C. MacIntyre har konstateret, at langsomme indledninger også er “very frequent in the Masses of Haydn’s Viennese and Italian forerunners and contemporaries” i “Viennese Common Practise in the Early Masses of Joseph Haydn” in: *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wien, Hofburg, 5.-12. Sept. 1982.* (hrsg. Eva Badura-Skoda, München 1986, s. 491).

23. Marianne Danckwardt afviser i sin noget pedantiske *Die Langsame Einleitung. Ihre Herkunft und ihr Bau bei Haydn und Mozart*, Tutzing 1977, denne forbindelse (s. 149-153).

24. Continuoproblemet hos Haydn er udeladt i denne artikel.

Her i ekspositionens tonikadel er der to motiver i hhv. violiner og solo/kor, der sammen udgør, hvad man for nemheds skyld kan kalde HT. Violinmotivet (t. 9-12²⁵) sammenbinder hele den første, deklamatorisk anlagte del af satsen, hvis motiviske kerne er solosopranens takter 9-12. Solodelen t. 9-20 er i al væsentligt en fastlæggelse af tonaliteten – tre firetaktsperioder med kadencer til tonika-sekstakkord, dominant og slutteligt tonika, hvor koret sættes ind.

Kor-afsnittet (t. 20-31) begynder som en repetition af solosopranafsnittet, dvs. en repetition af HT jfr. den hyppige praksis i instrumentalmusikken; men dette lige så regelmæssigt opbyggede afsnit er udvidet harmonisk set og inddrager nu subdominantfunktionen, her Sp. Der sluttes med fuld kadence til tonika, hvorefter sekstendedele introduceres i strygergruppen (t. 31) og der skiftes til totaktsperioder.

Denne instrumentale sekstendedelefigur præger hele den modulerende sektion i ekspositionen, overledningen om man vil. Koret bringer parvist (S-A og T-B) med takts mellemrum et nyt, rytmisk markeret motiv, der kan opfattes som en opstramning af den vokale linie i HTet (t. 32-34). Modulationen bekræftes slutteligt af en kadence, der med sin vægt har strukturel signifikans: fem dominanttakter (t. 44-47), hvor rytmen er bibeholdt men melodikken og fraseringen er ændret markant, således at de tre ottendedele nu – både melodisk og rytmisk – fungerer som optakter.²⁶

T. 47 ændrer Haydn bas- og continuooptakten, således at han i stedet for den oprindelige brudte septimklang (d-fis-a til c) nu skriver d-e-fis til g, dvs. tonikas grundtone i det nye afsnit, ekspositionens dominantsektion.

Også teksturen ændres her; der vendes tilbage til ottendedelsfornemmelsen og for første gang i allegrodelen spiller violiner og bratscher melodisk og rytmisk rolige motiver, idet vokalstemmerne her, i modsætning til overledningen, fordobles af instrumenter. Der er mao. alt i alt tale om et markeret, særskilt afsnit, der sammen med den overordnede styrende faktor, det tonale, skaber en polarisering.

Tematisk er der her tale om et ST (t. 48-50), der tydeligvis er afledt og forberedt af overledningen. De parvise, taktforskudte indsatser er

25. Taktallene henviser, hvor intet andet er anført, for messernes vedkommende til J. Haydn: *Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Henle-Verlag, Köln samt for Hob. XXII: 1 og 4-6: J. Haydn: *Kritische Gesamtausgabe* (ed. J.P. Larsen, Series XXIII, Vol. 1, ed. Carl Maria Brand, The Haydn Society, Boston 1951). For symfoniernes vedkommende henvises til Edition Eulenburg.

26. Den opadgående brudte treklangsbevægelse er forudgrebet i violinernes nedadgående, t. 36-39 og 41-42.

også tilstede her (S-A og T-B samt hhv. VI I-VI II og Ob I+Br I – Ob II+Br II).

Ekspositionens dominantsektion udvides vha. ottendedelene og bringes til en afslutning (t. 60-67), der i tekstur minder meget om HTs afslutning, og ekspositionen afrundes t. 67-73 af en instrumental epilog (analog til en aries dominantritonel), der for sidste gang fastslår dominantplanet og meget interessant består af HTs violinmotiv kombineret med sekstendedelsløb, der bringer mindelser om den modulerende overledning.

Hermed er ekspositionen afsluttet, og for en ordens skyld er det værd at bemærke en stor forskel til instrumentalmusikkens sonateform: der er i sagens natur aldrig tale om dobbelte taktstreger/repetitionsstegn ved formmæssige indsnit indenfor satserne (med undtagelse af tempo- eller metrumskift).

Gennemføringsdel, t. 74-99

Et vigtigt aspekt i disse satser er *teksten*. Hele ekspositionen samt den langsomme indledning bar "Kyrie eleison"-teksten, og først nu i gennemføringsdelen bringes "Christe eleison"-teksten. Haydns fordeling af teksten i messerne sker i flere tilfælde i strukturelt øjemed (tillige med den udtryksmæssige hensigt). Den ældre praksis, dvs. den italienske solenne-messetype, opererede med et en- eller flersatset 3-delt Kyrie, groft sagt ABA eller ABC²⁷, hvor midterdelen traditionelt var en kontrasterende del, i hvilken "Christe eleison"-teksten blev bragt. En rest fra denne praksis ses i *Mariazellermesse* (t. 74), *Heiligmesse* (t. 79), *Schöpfungsmesse* (t. 67) og *Harmoniemesse* (t. 62), hvis midter- eller gennemføringsdele alle indledes med eller fuldt består af "Christe eleison"-teksten.

Haydn anvender endvidere "Christe eleison"-teksten som ST i *Nelsonmesses* eksposition (t. 39)²⁸, til det ST-agtige afsnit i blandingsfor-

27. Eksempler findes også hos Haydn selv: Flersatset Kyrie findes i den mest gammel-dags, *Caecilienmesse*, og (ganske vist små) eensatsede ses i *Missa "Rorate coeli desuper"*, *Missa brevis in F*, *Große Orgelsolomesse* og *Kleine Orgelmesse*. For en udmærket skematisk oversigt over den italienske solenne-messetypes struktur se Leopold Kantner i Carl Dahlhaus (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Laaber 1985, s. 102. En mere uddybende beskrivelse findes i Kantner: "Das Messeschaffen", s. 150-153.

28. I modsætning til Landon mener jeg ikke, det er "too much to regard this [contrasting material in the relative major key] as a second subject" (H.C. Robbins Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, s. 600).

men i *Theresienmesse* (t. 52) samt som endelig afslutning på ekspositionens dominantsektion i *Nicolaimesse* (t. 15). I *Paukenmesse* bringer Haydn imidlertid kun denne tekst som 4 takters repriseoplæg og i *Harmoniemesse* to steder på alt i alt kun 13 takter (t. 31-38 og t. 62-67). Historisk og ikke-strukturelt betragtet har Harald Schützeichel ret i at påpege, at det er påfaldende hos Haydn, at "Christe eleison" træder i baggrunden og "oft zu einer Art kurzen Zwischenspiel degradiert wird [...]".²⁹ Anne Tatnall relaterer dette forhold til liturgien og bemærker meget interessant om *Paukenmesses* Kyrie: "The liturgy is already becoming subjected to the formal structure, as shown in the four-bar 'Christe'".³⁰

Solostemmen er i *Mariazellermesses* gennemføringsdel nu lagt hos alten, og Haydns stemmemæssige dispositioner mht. kor og soli er ikke tilfældige i messerne men meget ofte et formkonstituerende element. F.eks. bruger Haydn soloer til markering af STet eller slutgruppen i Kyriet i *Paukenmesse* (t. 40), *Nelsonmesse* (t. 39), *Harmoniemesse* (t.49) samt det ST-agtige afsnit i *Theresienmesse* (t. 52). At indlede gennemføringsdelen med en solo som her i *Mariazellermesse* kan også iagttages i *Paukenmesse* (t. 52), *Schöpfungsmesse* (t. 67) og *Harmoniemesse* (t. 62), og det drejer sig om en rest fra den ældre, førømtalte praksis med et en- eller flersatset 3-delt Kyrie. Første Kyrie var som regel for koret; som kontrast fulgte så Christe for solo, ofte med koloraturer, og det afsluttende Kyrie var atter hyppigst for kor (også for flere af de andre ordinariumsled herskede der visse konventioner, som der også findes reminiscenser af hos Haydn).

Gennemføringsdelen i *Mariazellermesse*, der er markeret tematisk (på trods af HT-violinmotivet i den instrumentale epilog), ved teksturskift og – ikke uvæsentligt – ved tekstsift, begynder med en regelret udgave af HT (både violinmotivet og den vokale linie) transponeret til dominanten for soloalt og strygere (t. 74-81), altså helt parallelt til ekspositionens begyndelse (t. 9-20). Også her er den første af de to fire-taktsperioder tonalt stabil. At indlede gennemføringen med HT transpone-

29. Harald Schützeichel: "Der Aufbau der späten Messen Haydns im Vergleich zu den Frühen" in: *Studien zur Musikwissenschaft*, 38/1987, s. 69.

30. Anne Tatnall: *The Use of Symphonic Forms in the Six Late Masses of Joseph Haydn*, Master's thesis, Smith College 1963, s. 44.

ret til dominanten er på dette tidspunkt en gængs praksis, som Haydn altså også benytter sig af i sine vokale sonateformer.³¹

Parallelitetsfornemmelsen er dog allerede forstyrret af det tonale plan og ved, at det nu er en soloalten, og ikke solosopranen, der synger, og den brydes helt i næste firetaktsperiode. I ekspositionen var der tale om en kort bevægelse til dominanten, her (t. 78-81) er der tale om en bevægelse til dominantplanet Sp, a-moll. Og det, der bringer den afgørende fornemmelse af et definitivt nyt afsnit og aktion, er opfølgningen af soloaltafsnittet: I stedet for den i ekspositionen opfølgende korrepetition og -udvidelse bringes brat (forte og med teksturskift i orkester og kor) t. 82 et korafsnit med a) helt ny vokalsats; b) en instrumental ledsagelse magen til den i ekspositionens overledning (smlgn. t. 82ff med t. 31ff) og c) uregelmæssige taktgrupper. Afslutningen på dette harmonisk set mere urolige afsnit sker tematisk ved brug af STs afslutningsfrase (smlgn. t. 56-67 med t. 88-95³²). Som man finder i mange af tidens sonater, kadenceres der til tonikaplanet parallel, her a-moll. Også i andre af messernes sonateformer finder man en betoning af Tp i gennemførelsesdelen, der som Harold L. Andrews har formuleret det, "compensates somewhat for the overwhelming predominance of the major mode in the rest of the movement."³³

I gennemførelsesdelen (t. 74-99) bringes der altså brudstykker fra flere afsnit i ekspositionen, og på den måde er der ikke blot tale om en tilbageføring/overledning mellem eksposition og reprise, som den f.eks. kendes fra langsomme symfonisatser, men om en egentlig gennemføring.

Landon opfatter det, som jeg betegner som gennemførelsesdel, som et ST (dvs. i en "monotematisk" sonateform), og det samme gælder den analoge del i *Paukenmesse*.³⁴ Desværre begrundes han ikke dette syns-

31. Proceduren kendes også fra koncertformens anden solo. Udover Kyriet i *Mariazellermesse* finder vi den også i rendyrket form i Kyriet i *Paukenmesse* (t. 52), i *Benedictus* i *Theresienmesse* (t. 59) og *Harmoniemesse* (t. 52) samt i *Dona*-afsnittet i *Nelsonmesse* (t. 66). Herudover er der varianter af den i flere af de øvrige sonatesatser i messerne. De to C-dur-messer *Mariazellermesse* og *Paukenmesse* er så godt som ens mht. den strukturerende disposition af soli og kor i eksposition og gennemførelsesdel.

32. Afsnittet i ekspositionen er længere pga. kadenceudvidelsen.

33. Hans bemærkning går her på instrumentale sonateformer i dur. Harold L. Andrews: "The Submediant in Haydn's Development Sections" in: *Conference Washington/1975*, s. 465).

34. Hhv. Landon 1955, s. 601f og Landon 1977, IV, s. 165 og Landon: *Haydn: Chronicle and Works*, vol II, *Haydn at Eszterháza 1766-1790*, London 1978, s. 557. Runestad argumenterer bla. for at betragte HTet på dominantplanet som ST2, der så udelades i reprisen (Runestad, s. 210-214 og 220).

punkt, som er mig uforståeligt, idet delen ganske vist indledes med HT på dominantplanet (se hertil ovenfor), men hurtigt afbrydes for modulation og tematisk arbejde. Mht. reprisen giver hans analyse også problemer; – *Mariazellermesses* forbigåes, og om *Paukenmesses* skriver han: "Similary the recapitulation is greatly shortened."³⁵

Reprise, t. 100-156

Skematisk kan reprisen udtrykkes således:

t. 100	HT	T
t. 111	overledning	T
t. 116	ST	T
t. 135-156	coda	T

Med kadencen til a-moll i gennemføringsdelen t. 95 begynder den ikke-kadencerende forberedelse af reprisen vha. HTs violinmotiv samt som dramatisk effekt en "falsk" vokalindsats på en formindsket akkord med teksten "Kyrie", der ikke må forveksles med en skinreprise. Vi ser altså her et eksempel på det også fra instrumentalmusikken kendte fænomen, at tilbageføringen er et selvstændigt, lille afsnit, der egentlig er en *tilføjelse* til hovedafsnittet i gennemføringsdelen.

Det drejer sig her både om en tonal og en tematisk (og delvist tekstlig) forberedelse til reprisen, der følger t. 100, og der er i reprisen faktisk tale om en tredobbelt tilbagevenden: tonalt, tematisk og tekstligt, idet "Kyrie eleison"-teksten vender tilbage efter gennemføringsdelens "Christe eleison". Samtlige sonateforms-Kyrier har reprise på ordet "Kyrie" (ikke nødvendigvis med forudgående "Christe"-kontrast). De øvrige sonateformer i messerne har alle ny sætningsbegyndelse ved reprisen, der aldrig falder midt i et ord eller en sætning.

Indsnittet er her i *Mariazellermesse* tillige markeret instrumentationsmæssigt med pauker og trompeter, der ikke har været anvendt i hele gennemføringsdelen. Tonikaafsnittet fra ekspositionen er forkortet i reprisen, idet solosopran-afsnittet er udsparet; reprisen er for fuldt kor, hvorved også reprisevirkningen forstærkes. Afsnittet t. 100-111 er med undtagelse af enkelte instrumentationsmæssige detaljer helt lig afsnittet t. 20-31, men indførelsen af vekseldominanten t. 110 er ny – det

35. Landon 1977, IV, s. 165. Den korte bemærkning om STs tekstbetinget-logiske bortfald i reprisen (Landon 1955, s. 601) er vanskelig at forholde til noteteksten.

drejer sig om et oplæg til overledningsafsnittet, det modulerende afsnit fra ekspositionen, der er stærkt forkortet på dette sted i reprisen. Der er nu kun de fem dominantseptimtakter tilbage, der dannede afslutningen på overledningen i ekspositionen (smlgn. t. 111-116 med t. 43-47).

Forkortelse af et modulerende og overledende afsnit fra ekspositionen i reprisen kan også iagttages i Haydns instrumentalmusik.³⁶

STs i Rosensk forstand dissonerende afsnit på det overordnede plan i satsen bliver nu opløst ved det transponerede ST, der starter t. 116, indført og forberedt på akkurat samme måde som i ekspositionen (se ovenfor). Den parvise stemmedisposition er bibeholdt, men i det følgende er stemmefordelingen af ambitushensyn ændret i koret og i de fordoblende instrumenter.

En udholdt ufuldkommen vekseldominant t. 135 indvarsler codaen, der først bringer HTs violinmotiv og den vokale linies kontur samt dernæst og vigtigst opløser det sidste uopløste dissonerende afsnit på det overordnede formale plan: Den modulerende overledning fra ekspositionen optrådte ganske vist i gennemføringsdelen, men har endnu ikke været bragt i tonika i reprisen, da overledningsafsnittet jo her var reduceret til dominantseptimtakterne. Dette råder Haydn nu – som i flere af instrumentværkerne – bod på ved fra t. 143 af at bringe dele af både sekstededelsløbene og vokallinien i tonika, umodulerende. Afslutningen på afsnittet sker som i gennemføringsdelen ved en variant af STs afslutning fra omkring t. 147. Denne ST-kadencering afsluttedes både i ekspositionen og gennemføringsdelen med en instrumental HT-violinmotivindsats. Her i codaen er der kun nogle få takter: instrumentalt er der blot tale om en dominant-tonika omspilning v.h.j. førsteviolinerens viderespinden på t. 152, ligesom de eftertrykkelige korudbrud t. 153-154 er foruddannede i t. 152-153.

Dette Kyrie er et illustrativt og smukt eksempel på brugen af sonateformen i messerne, og jeg har tillige givet denne udførlige gennemgang for at vise, *hvor* stor ligheden faktisk er formmæssigt set mellem en sådan sats og en symfonisats (de øvrige ligheder hører ikke hjemme i denne artikel). Sonateformen gav komponister mulighed for at gøre Kyriet til en helhed på en anden og tættere måde end den barokke ABA-satsfølge, og den opnåede enhed i kompositionen var også større end i de ganske vist også ensatsede men løsere sammenføjede missa brevis-Kyrier.

36. Se f.eks. symfoni nr. 93, I (t. 200-21 jfr. t. 36-74).

Sonateform i de øvrige Kyrier

Kyriet i *Mariazellermesse* fra 1782 er det første Haydn-Kyrie, hvor vi finder en sonateformsdisposition af materialet.³⁷ I alle de følgende messer, dvs. de seks sene fra 1796-1802 er Kyriet udformet efter sonateformsprincipper; dog er Kyriet i *Theresienmesse* som tidligere sagt en blandingsform.

I *Paukenmesse* er ekspositionen anlagt således, at det her er rimeligt at tale om tre dele, hvilket man også kender fra instrumentalmusikken, nemlig en HT-gruppe og en slutgruppe og imellem tonika- og dominantområdet en del, som man med J.P. Larsen med fordel kunne kalde "Entwicklungspartie"³⁸:

t. 1-10	langsom indledning	T	<i>Largo</i> , 4/4
t. 11-26	HT	T	<i>Allegro moderato</i> , 4/4
t. 26-40	Entwicklungspartie	T-D	
t. 40-48	slutgruppe	D	
t. 48-51	instrumental epilog	D	

J.P. Larsen vender sig mod lærebogssonateformens grundsætning om ekspositionens todeling og opererer med en tredeling: tonikaområde – overgang T-D – dominantområde. Den midterste del betegner Larsen som "Entwicklungspartie", og dette "mag vom Hauptthema ausgehen [...] oder nicht: sie setzt sich durchführungsartig aus freier Fortspinnung und Reihung wechselnder Motive zusammen. Tonal entspricht sie dem gewöhnlich als "Überleitung" oder "Vermittlung" bezeichneten Teil der Exposition, aber während dieser Abschnitt sonst verhältnismäßig früh zu Ende geht, um dem Seitenthema in der Dominante als zweitem formalen Hauptfaktor (neben dem Hauptthema) Platz zu machen, ist hier die Entwicklung selbst der zweite formale Hauptfaktor, nicht bloß eine sekundäre "Vermittlung".³⁹

37. Om *Nicolaimesses* sonateformselementer, se senere. Leopold Kantner mener, at ABA-opbygningen i *Große Orgelsolomesses* Kyrie mere end *Nicolaimesses* peger hen mod en sonatesats med "Exposition, Durchführung und Reprise (verkürzte Reprise)" (Kantner: "Tradition", s. 69). Han har ret i, at der også i førstnævnte Kyrie er sonateformselementer. Sonateformerne i *Mariazellermesse* er sammen med messens genrelle symfoniske anlæg, instrumentation, behandling af de vokale partier samt formale anlæg i de øvrige led årsagerne til, at jeg mener, at man bør regne denne messe med til den sene periode, jfr. indledningen.

38. J.P. Larsen: "Sonatenform-Probleme", s. 226 og 228.

39. J.P. Larsen: "Sonatenform-Probleme", s. 226. Slutgruppens formale betydning bliver så en "Markierung der endlich eingetretenen Entspannung, der Ruhe auf der Dominante nach vorausgegangener tonaler Spannungsentwicklung." (sm.s., s. 227).

Paukenmesses Entwicklungspartie er ændret og forkortet i reprisen, ligesom overledningen var det i *Mariazellermesse*; dog bringer Haydn i *Paukenmesse* ikke senere det udeladte som en sidste opløsning på det stortonale plan, således som han ellers gjorde det i *Mariazellermesses* coda.⁴⁰ Reprisen er i det hele taget meget stram; også HT-gruppen er forkortet⁴¹:

t. 67-74	HT	T
t. 74-85	Entwicklungspartie	T
t. 85-93	slutgruppe	T

Der er i denne messe ikke tale om et egentligt repriseoplæg i lighed med *Mariazellermesses*, men gennemføringsdelens afsluttende fermat t. 66 viser tilbage til den afsluttende fermat i den langsomme indledning, hvorved en særlig genkomstfølelse opnåes herefter.

Også i *Harmoniemesse*⁴² er der tale om en forkortelse: Det store Entwicklungspartie t. 27-48 består af tre elementer – for det første en HT-afledning, for det andet nogle rytmiske markerede, akkordiske “Christe eleison”-udbrud (t. 31-34), opfulgt af et bemærkelsesværdigt violinmotiv (t. 35) og for det tredje et fugatoafsnit (tematisk og rytmisk afledt af HT t. 22). De to sidste elementer af Entwicklungspartiet fungerer siden i en ændret og udvidet form som gennemføringsdel (t. 62-84), men i reprisen er disse to sidste elementer og dermed også “Christe eleison”-teksten udeladt; kun HT-afledningen er til stede og fugatoet er svagt antydet (t. 97-98).⁴³

I *Heiligmesse* står vi overfor en blandingsform, idet Haydn har indskudt fugerede afsnit i satsen. Efter en tonikadel og en modulation til dominanten indskydes t. 35-48 et fugeret afsnit. Herefter genoptages dominantafsnittet fra før indskuddet (smlgn. den karakteristiske punkterede figur t. 48-50 med t. 26 og korbloksatsen t. 51-74 med t. 22-33).

40. For omformning og forkortelse af Entwicklungspartiet i reprisen i symfonierne se f.eks. nr. 97, 1. sats (t. 193-216 jfr. t. 40-76).

41. T. 15-21 og t. 24-25 i ekspositionen er udeladt i reprisen. Se i øvrigt Landons korte og problematiske analyse af dette Kyrie (Landon 1955, s. 601f), smlgn. med side 42f. Brand betegner Kyriet som “Sonatenform ohne zweites Thema und ohne eigentliche Durchführung” (Carl Maria Brand: *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941, s. 230).

42. Brand betegner *Harmoniemesse*s Kyrie som “wiederum neuartig in seinem Bau, äußerlich einer Rondoform ähnlend” (Brand, s. 470), men jeg mener nu her ligesom Rosen (*Sonata Forms*, s. 267-270), at der eentydigt er tale om en sonateform.

43. En lignende overledningsteknik i reprisen kan f.eks. ses i symfoni nr. 103, 1. sats (t. 167-179 jfr. t. 48-79).

Fugatemaet dominerer også gennemførigsdelen (efter få tacters "Christe eleison"-bloksats), men har *ikke* en selvstændig sektion i reprisen, der begynder t. 112. Bortset fra selve HT-repetitionen er der i reprisen mere tale om tonal udligning end tematisk repetition, idet ST-delen er udvidet og meget forandret i forhold til ekspositionen; man genkender dog bloksatpassager i koret, og fugatemaet optræder *uimiteret* i orkesteret (t. 134 og t. 138) samt besvaret i oktaven i den lille coda (t. 150-152).⁴⁴

Også i *Nelsonmesses* moll-Kyrie er der mht. ST-delen i reprisen mere tale om tonal udligning af teksturmæssigt parallelle afsnit end tematisk repetition⁴⁵; men det mest interessante i denne sats er det lange gennemførigsagtige afsnit efter HTs reprise t. 99-116. Dette afsnit, som strækker sig fra t. 116-128 og tematisk er lig et af HTerne, og som sats-teknisk griber tilbage til gennemførigsdelens fugato, svarer til det, som Charles Rosen så træffende kalder "secondary development", der ifølge ham forekommer i et stort antal værker fra det sene 18. århundrede kort efter reprisis begyndelse – "the "secondary development section" uses techniques of harmonic and motivic development not to prolong the tension of the exposition, but to reinforce the resolution of the tonic."⁴⁶ Tillige undgår man en alt for bogstavelig gentagelse af ekspositionen.

Schöpfungsmesses Kyrie har en endnu længere, tydeligere og mere integreret secondary development i sin reprise. Reprisen begynder t. 93 og allerede t. 96 begynder som erstatning for ekspositionens overledning en harmonisk og tematisk gennemføring, en secondary development, der strækker sig helt til fermaten t. 119 umiddelbart før det transponerede ST. Reprisen ser altså således ud:

44. Smlgn. i øvrigt Landons og Brands kommentarer til denne blandingsform (Landon 1955, s. 602 samt Landon 1977, IV, s. 139-141, Brand, s. 270-273).

45. Ydermere er ekspositionens STs "Christe eleison"-tekst jo heller ikke gentaget i reprisen. Anne Tatnall ser heri den afgørende årsag til det manglende ST i reprisen (Tatnall, s. 48), og Runestad påpeger Haydns "ingenious solution" på tekstproblemet i reprisen (Runestad, s. 99). Brand betegner det som "verkürzte Reprise" (Brand, s. 329). Se i øvrigt Landons noget anderledes analyse af dette Kyrie (Landon 1955, s. 600f. og Landon 1977, IV, s. 431-433).

46. Rosen: *Sonata Forms*, s. 106, se tillige s. 108-110, 176, 289-296. Et væsentligt moment for Rosen er en betoning af subdominantplanet, men jeg er foreløbig ikke enig med ham i vægten og omfanget, omend der også i messernes eksempler på secondary developments findes (kortere) passager, hvori subdominanten er tilstede. Secondary development svarer til Tobels "Formen mit durchführungsartiger Dehnung der Überleitung in der Rp [Reprise]" (Tobel: *op.cit.*, s. 159-164).

t. 93-96	HT	T
t. 96-119	secondary development	
t. 120-125	ST	T
t. 125-139	coda	T

At en secondary development kommer til at spille så stor en rolle i denne sats, skyldes måske det andet interessante forhold ved *Schöpfungsmesse*, nemlig midterdelen t. 67-92: Der er her tale om en helt selvstændig del; melodikken er helt ny, teksturen og dynamikken ændret, rytmen fra tidligere genkendes undertiden, men frem for alt er satsens besætning reduceret: der er kun strygere og solokvartet, og alle blæsere er fjernet.⁴⁷ Endelig er denne selvstændige del også kontrasterende ved den ændrede tekst, "Christe eleison".⁴⁸

Charles Rosen betegner denne sats som værende af typen "sonata with central trio"⁴⁹, og henviser tillige rammende til forbindelsen til den ældre tradition, hvor "Christe eleison"-satsen som tidligere anført ofte er en solistisk sats mellem de to kor-Kyrie-satser. "Christe eleison"-delens triokarakter er evident her i *Schöpfungsmesse*.⁵⁰ Her er der altså så at sige tale om ikke kun en rest, men en kombination af ældre praksis med nyere sonateformskonception.

En stor secondary development findes også i *Theresienmesses* Benedictus, hvor den efter den forkortede reprise af HT t. 85 sætter ind ved den harmoniske udvidelse t. 90.⁵¹ Den består delvist af nyt materiale, er både for solo og kor og strækker sig som en ekstra gennemførelse indtil STet t. 106, hvis genkomst derved bliver særligt markeret.

47. De kommer først igen i repriseoplægget to takter før replisen (t. 91-92). Smlgn. i øvrigt repriseoplægget i den Mozart-arie, som Rosen gennemgår (Rosen: *Sonata Forms*, s. 58-69).

48. Koret bragte den også som "oplæg" til midterdelen (t. 63-66). Anne Tatnall bringer den uholdbare påstand, at siden "the words 'Christe eleison' are being sung, the themes of the Kyrie exposition never appear at all" i midterdelen (Tatnall, s. 50).

49. *Sonata Forms*, s. 167-176, se tillige s. 57-58 og s. 163-167. Smlgn. Landons analyse i *Haydn: Chronicle and Works*, vol. V, *Haydn; The Late Years 1801-1809*, London 1977, s. 201-203.

50. I *Harmoniemesse* er der faktisk analogt til dette eksempel tale om 6 selvstændige "Christe eleison"-takter med helt ny melodik for (kontrasterende) solokvartet (t. 62-67), men som *helhed* er der i denne messe ikke tale om en trio-del mellem eksposition og reprise.

51. Det er sandsynligvis pga. denne secondary development, Brand taler om "eine freie, veränderte Reprise" (Brand, s. 402), jfr. hans omtale af *Schöpfungsmesses* Kyries "veränderte Reprise" (sm.s., s. 422). Se i øvrigt Landons korte omtale af satsen (Landon 1977, IV, s. 534f).

Og også i *Schöpfungsmesses* Benedictus finder vi et længere gennemførelsesagtigt afsnit, der begynder t. 61; kun 4 takter efter reprisen – såfremt man vælger at betragte denne sats som en ganske vist særpræget sonateform i stedet for en rondo, hvilket jeg mener, er muligt at forsvare.⁵² Denne secondary development er instrumentationsmæssigt afgrænset fra Haydns side, idet koret synger her som kontrast til resten af satsens solokvartet.⁵³ Den består af flere, smukt varierede gennemspilninger af HT og integrerer også et "Osanna" (t. 88-89)⁵⁴.

Theresienmesses Kyrie er en blandingsform. Det er tredelt: Adagio – allegro – adagio; det andet adagio griber tilbage til første, og allegro-delen består ifølge Landon af en fuga, der bliver "interrupted by insertion of 2nd subject-like episode and resumed thereafter."⁵⁵ Ligesom mht. *Heiligmesse* må man diskutere, hvorvidt det er en fuga med indskud eller en sats med fugaindsud.⁵⁶

Takt 52-65 i dominanttonearten er ganske klart ST-agtige⁵⁷, og alle-grodelens første del indtil t. 52 er en korfuga, som bliver genoptaget efter ST-afsnittet; men efter min mening er der en afgørende forskel på fugatosatsen før og efter ST-afsnittet⁵⁸: Ved genoptagelsen t. 65 er der tale om en tætføring mv., og hele det korte afsnit virker som en lille gennemførelse, før der t. 75 faktisk finder en reprise sted⁵⁹, understreget af

-
52. Brand omtaler visse ligheder med rondoen (HTs trefoldige genkomst) (Brand, s. 442-447); mens Martin Chusid endda mener at se en "close resemblance to sonata rondo", hvilket jeg har meget vanskeligt ved at se (Martin Chusid: "Some observations on liturgy, text and structure in Haydn's late masses", *Studies in Eighteenth-Century Music. A Tribute to Karl Geiringer on His Seventieth Birthday* (Ed. H.C. Robbins Landon & Roger E. Chapman, London 1970, s.130). D.s. gælder Runestads sonate-rondo-omtale (Runestad, s. 203-209).
53. *Eventuelt* kunne man betragte denne secondary development som en egentlig gennemførelsesdel, men en sådan synsvinkel ville forvride satsens proportioner voldsomt og giver ingen større mening.
54. Dette svarer til slutningen af ekspositionens slutgruppe (smlgn. t. 52ff med 88ff), men vender ikke tilbage i reprisens slutgruppe.
55. Landon 1955, s. 602, smlgn. Landon 1977, IV, s. 526f.
56. Landons udgangspunkt er i det hele taget – modsat mit – at sonateformen i messerne "undergoes a number of transformations; indeed, it would be more correct to say that Haydn now [in the late masses] uses an A-B-A structure with elements of the sonata." (Landon 1955, s. 600).
57. Det skiller sig ud fra resten ved solistisk besætning, fravær af imitation og som tidligere omtalt ved "Christe eleison"-teksten.
58. Krummacher beskriver andet fugato som en intensivering, men indskrænker sig til at skrive: "Unberührt bleibt zwar die Analogie beider Fugati, doch bildet das zweite keine Wiederholung, sondern eine entwickelte Variante des ersten." (Krummacher, s. 463, se i øvrigt hans minutøse analyse s. 460-464).
59. Jeg er altså også uenig med Lepold Kantner, der skriver: "In der Theresienmesse greift Haydn anstelle der Reprise wieder auf die adagio-Einleitung zurück." (Kantner: "Tradition", s. 70).

pauker og trompeter.⁶⁰ Tenor-, alt- og basindsatserne følger som i ekspositionen (det tidligere instrumentale kontrapunkt er nu også vokalt udført). Med de t. 78 halvtaktligt følgende indsatser brydes imidlertid paralleliteten til ekspositionen, og man kan evt. vælge at betragte det følgende som en større secondary development? I stedet for STet bringer Haydn så indledningens adagio tilbage, men det er således, at denne *også* indeholder STet.⁶¹ En blanding er formen under alle omstændigheder.⁶²

Benedictus-satserne

Det er ikke muligt at tale om en egentligt kronologisk forløb i Haydns formmæssige disposition af Kyrierne med undtagelse af det faktum, at vi som sagt ikke finder en fuldstændig sonateformsdisponering af det musikalske materiale i Kyriet før fra og med den syvende messe, *Mariazellermesse* (1782).

Meget interessante i forbindelse med sonateform i messerne er flere af deres Benedictussatser, i hvilke man finder en ritornelform, en del af arieformen, som man evt. kan betragte som forform til "sonateformen uden gennemføring", således som Charles Rosen har beskrevet den.⁶³ Han demonstrerer, hvorledes da capo-arien har haft en betydelig indflydelse på den såkaldte "sonateform uden gennemføring", således som man kender den fra f.eks. ouverturer og langsomme symfonisatser, som den da også hyppigst bliver forbundet med. Rosen tager udgangspunkt i den udvidelse af da capo-arien, som ifølge ham er dominerende fra 1720'erne af, nemlig opdelingen af en ABA-forms A-del, hvilket for hver yderdel vil sige: Ritornel – Solo A1 – Ritornel – Solo A2 – Ritornel, hvor A1 går fra tonika til dominant, hvor 2. ritornel står i dominanttonearten, og hvor A2 forbliver i tonika med forskellige mulig-

60. Trompet-indsatsen er hentet fra ekspositionens duxindsats i sopranen t. 34-35.

61. Også solistisk besat, smlgn. t. 52-65 med t. 13-17 med t. 96-99.

62. Se i øvrigt Brands omfattende, især programforsvarende kommentar til dette Kyrie (Brand, s. 369-387) og den klare symmetrianalyse i Rosemary Hughes: "Two Haydn Masses" in: *MT*, 91/1950, s. 214f. Runestads korte omtale af satsen understøtter min synsvinkel (Runestad, s. 181, 184-185).

63. Rosen: *Sonata Forms*, s. 28-70 (desværre med nogle uheldigt arrangerede nodeeksempler), s. 85f. og 106-112. Leonard Ratner interesserer sig i sin *Classic Music. Expression, Form, and Style* (New York 1980) kun for da capo-ariens midterdels betydning for sonateformens gennemføringsdel og reprise (s. 231-233, 276-279).

heder at indlede på.⁶⁴ Med suspendering af ritornellerne, der under alle omstændigheder ikke var et uomgængeligt krav for komponisterne, står vi således med "sonateform uden gennemføring".

Det er dog, hvad man kunne kalde et "mellemstadium" mellem da capo-arien og sonateformen uden gennemføring – en todelt arie-yderdel *med* ritorneller –, som man finder i Benedictus i *Große Orgelsolomesse*, *Nicolaimesse*, *Kleine Orgelmesse*, med ændringer i *Paukenmesse* samt i Kyriet i *Nicolaimesse* (og dermed også i det Dona-afsnittet, der er lig Kyriet).

Kronologisk er der en tydelig bevægelse bort fra dette mellemstadium – det er i de tidlige messer fra 1760'erne og 1770'erne, Haydn benytter denne form. I de sene messer bruger han den ikke længere. Her er arieformen i de fleste tilfælde ikke kun influeret af, men helt erstattet af sonateformen.

Bruce C. MacIntyre har konstateret sonateformselementer i andre korttekstede og musikalsk mere autonome satser end Benedictus⁶⁵, men jeg mener dog, at forholdene gør sig tydeligst gældende i Benedictus, der også sidenhen er den eneste sats udover Kyrie og "Dona nobis pacem", der helt udformes som sonateform. Som tidligere sagt er der *elementer* af sonateformen flere steder i de øvrige satser.

Her skal gives nogle eksempler på det omtalte mellemstadium, først Benedictus i *Kleine Orgelmesse*, der skematisk kan udtrykkes således:

t. 1-12	Ritornel	T	<i>Moderato</i> , 4/4
t. 13-26	A1	T-D	
t. 26-29	Ritornel	D	
t. 30-49	A2	D-T	
t. 49-57	Ritornel	T	
t. 57-71	"Osanna"	T-D	<i>Allegro</i> , 6/8

I dette Benedictus viser solosopranen, der ledsages af strygergruppen og solo-orgel, tilbage til (solo)arien⁶⁶, og det indledes med et længere ritornel med koncerterende orgel i forsiret, barok cembalostil. Første so-

64. Senere gennemgår Rosen tillige, hvorledes A1 og A2 er blevet skubbet så langt fra hinanden, at B kan indtage pladsen *mellem* dem, dvs. være en forform til sonateformen *med* gennemføring, hvilket jeg dog ikke vil komme nærmere ind på her.

65. Bruce C. MacIntyre: "Die Entwicklung der konzertierenden Messen Joseph Haydns und seiner Wiener Zeitgenossen" in: *Haydn-Studien*, VI/1988, s. 81-84. Den tredelte arie-/ritornelform, han omtaler, anvender Haydn ikke i sine Benedictus-satser.

66. I den traditionelle koncerterende messe var det lyriske Benedictus som regel overladt til en solostemme.

lodel, A1 t. 13-26, modulerer til dominanten og har et par små orgelindskud undervejs. 2. ritornel, t. 26-29, er betydeligt kortere end første, står i dominanttonearten og leder til en ny soloindsats, A2 t. 30-49, der dog ikke begynder i tonika, men først bringer begyndelsesmotivet i dominanten og siden i tonika (t. 35ff), – et afsnit der er mere udarbejdet end i A1. Parallelliteten mellem A1 og A2 er dog bibeholdt og de små koncerterende indskud placeret akkurat samme steder (smlgn. t. 15-16 med 33-34 og t. 21 med 42-43).

Der er her tale om en karakteristisk måde at indlede A2 på, nemlig først at bringe begyndelsesmotivet i dominanten og siden i tonika, og det er en af de tre hovedtyper, Charles Rosen opererer med som særligt typiske for arien i 1700-tallets to midterste fjerdedele.⁶⁷

Denne todelte form i messernes Benedictus-led må ikke forveksles med den ofte beskrevne, tidlige, todelte sonateform, hvor tonikas genindtræden først sker ved reprisen af ST-materialet, og hvor der ydermere ofte ikke er tale om en reprise af HT-materialet (eller evt. spejlsymmetrisk eller i forhold til sonateprincipperne ufuldstændig reprise).

Det 3. ritornel i *Kleine Orgelsolomesse* er nogle få takter kortere end første ritornel og opfølges af det særlige karakteristikum ved formen i alle Benedictussatser: det efterhængte "Osanna", der dog i visse tilfælde integreres i satsen. Her er satsen afbrudt t. 57 af tempo- og metrumskift samt kor-besætning.

Udover den tonale disposition kan man mht. mellemstadiumstanken, dvs. formens eventuelle betydning for sonateformen, tillige tale om en vis temadualisme, idet solodelen faktisk er delelig i to dele, hhv. t. 13-20 og 21-26 for A1s vedkommende. Hele denne anden del, t. 21-26, der er indledt af et koncertindskud med selve den nye temadel, tager retning mod dominanten i A1, mens den i A2 fra begyndelsen af står i tonika (t. 42-49).

Lærebogssonateformens delvist misforståede og uholdbare krav om kontrast mellem HT og ST er ikke opfyldt i disse generelt lyriske og mindre kontrastfyldte satser (og i det hele taget er der, som talrige ek-

67. *Sonata Forms*, s. 36-39. De to øvrige hovedtyper er: a) øjeblikkelig tilbagevenden til begyndelsesmotivet i tonika, og b) tilbagevenden til tonika i midten af begyndelsesmotivet, der begynder i dominanten. En beslægtet procedure forekommer i instrumentalmusikken, hvor Oliver Strunk har kaldt den "premature reprise" (Strunk: "Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola, and Bass" in *MQ* 18/1932, s. 236. Se også Rosen hertil s. 92f, 155-157 og 276-279).

sempler viser, hos Haydn nærmere tale om kontraster indenfor de enkelte temaer).

I Benedictussatserne er det ikke muligt at tydeliggøre temaernes funktion vha. teksten sådan som i Kyriesatserne, hvor Haydn som vist undertiden gav teksten, hvv. "Kyrie eleison" og "Christe eleison", strukturelle funktioner. Sætningen "Benedictus, qui venit in nomine Domini" kan naturligvis deles ved det relative pronomen, men de to dele er tættere sammenknyttet syntaktisk og udtryksmæssigt end Kyriets to sætninger. Tillige er der heller ikke nogen tradition for at opdele Benedictussatsen i flere dele, sådan som i Kyriesatsen.

I *Große Orgelsolomesse* finder vi Benedictus fyldigere instrumenteret: solokvartet og kor samt blæsere (2 engelskhorn, fagot, 2 horn) foruden strygeorkesteret og soloorglet. Satsen bygger formmæssigt på akkurat de samme principper som dem i *Kleine Orgelmesse*. Ikke alene instrumentationen men også selve anlægget er bredere her, og det er muligt at tale om en opdeling – en miniature – af solodelen i et HT, en overledning og et ST med epilog, der skiller sig ud fra hinanden satsteknisk, tematisk og – tonalt. De bibeholder de samme funktioner i den omskrevne A2, hvor ST-afsnittets dissonans nu bliver opløst (smlgn. t. 25-33 med 56-64).

Også i *Große Orgelsolomesse* indleder Haydn A2 med begyndelsesmotivet i dominanten opfulgt af det samme i tonika; her endda ekstra udsøgt udført, idet dominantindsatsen t. 41-43 bytter om på den originale parvise stemmefordeling i A1 (t. 14-17), hvilket tonikainsatsen t. 44 derefter retter op på; dvs. at tonikainsatsen tillige genskaber den oprindelige stemmefordeling.

I *Nicolaimesses* Benedictus er der tale om samme formprincipper, inklusive dominantindsatsen før tonikainsatsen ved A2s begyndelse; men de to A-dele er mere forskellige end det var tilfældet i de to foregående eksempler. Det synes i dette Benedictus' A-dele ikke i så høj grad at være det tematiske som det *tonale*, dvs. planerne og opløsningen af dissonerende afsnit, der er den overordnede, styrende faktor. De er kun de tematiske yderrammer, begyndelserne og afslutningerne, der er faste.

I denne sats er der i modsætning til de to øvrige omtalte ikke tale om noget koncerterende instrument i ritornellerne, af hvilke det andet og det tredje kun er halvt så lange som det første.

En anden type tilnærmelse mellem mellemstadiet og sonateformen uden gennemføring kan iagttages i *Nicolaimesses* Kyrie, der tydeligvis udspringer af samme formmæssige procedure som de ovenfor gen-

nemgæde⁶⁸, men som omdanner det 3. ritornel til en coda, hvor også stemmerne deltager (t. 51-57), dvs. ophæver den instrumentale-vokale disposition af ritornel og solo. Denne coda svarer tonalt og tematisk (HT og ST) til det indledende instrumentale ritornel (t. 1-18).

De to A-dele er ens mht. satsteknik og fordeling af solokvartet og kor, men tematisk er der en afvigelse mellem A1 og A2: "Christe eleison"-sektionen i A1 (t. 15-27) har et nyt musikalsk materiale, der erstattes af varianter af HT i A2 (t. ca. 36-47), som ikke bringer "Christe eleison" men "Kyrie eleison".⁶⁹

Bemærkelsesværdigt nok er mellemstadiet ikke synligt i arieformen i *Mariazellermesses* Benedictus, der er en adaptation af arien "Qualche volta non fa male" fra Haydns opera *Il mondo della luna*.⁷⁰ Der er nogle instrumentationsændringer, der er fjernet et par takter og frem for alt er operaens altstemme erstattet af hhv. solokvartet (ST) og kor (HT og overledning). Der er her tale om en anden arieform end da capoarien: Mary Hunter har påvist, hvor stor en betydning sonateformen har for Haydns operaarier; de fleste har en regelret eksposition og omkring 70 af de undersøgte 133 har fulde repriser af den ene eller anden art, og ca. 2/3 af disse igen har gennemførings-passager (eller "trioer") mellem eksposition og reprise.⁷¹ Dette Benedictus betegnes bedst som sonateform med gennemføring, og det samme gælder med mange individuelle varianter, som jeg ikke vil komme ind på her, for Benedictus i *Paukenmesse*, *Heiligmesse*, *Theresienmesse* (se s. 48), og *Harmoniemesse*. Om Benedictus i *Schöpfungsmesse* se side 49.

Paukenmesses sonate-Benedictus er dog interessant, idet dets reprise kan sammenlignes med de ovenfor beskrevne repriser i mellemstadiet: Først i løbet af temareprisen opnåes den tonale reprise; A2 indledes med temaet ikke i tonika, men i Tp (t. 57)⁷² – den toneart, som mollsatsen modulerede til i A1.

68. Også her begynder A2 i dominanten (t. 32), der dog hurtigt fungerer som tonikas dominant med tilføjet septim. Men opfølgningen er noget friere trods den regulære tonikainsats af HT t. 35. Den parvise stemmefordeling er bibeholdt hen over dominant- og tonikainsatserne.

69. *Nicolaimesses* Dona-afsnit er nøjagtig lig Kyriet; men her har teksten altså ikke haft en strukturbestemmende rolle for musikken.

70. 1777, tekst af C. Goldoni. Det drejer sig om Ernestos arie, Nr. 37, II. akt. Dette er det eneste parodi-eksempel i Haydns messeproduktion.

71. Mary Hunter: "Haydn's Sonata-Form Arias" in: *Current Musicology*, 37-38/1984, s. 19-32, se også Hunter: "Text, Music, and Drama in Haydn's Italian Opera Arias: Four Case Studies" in: *The Journal of Musicology*, 7/1989, s. 29-57.

72. Anne Tatnall mener mærkværdigvis, at reprisen først begynder t. 75 (Tatnall, s. 66).

Man kan eventuelt skimte mellemstadiets ritorneller; det første er langt, men de to næste er meget korte. De består af hhv. 4 og 6 takters udsnit af 1. ritornel og har her meget mere karakter af hhv. tilbageføring og epilog end ritornel.

Nelsonmesses Benedictus har også temareprise i Tp (t. 92); men dette Benedictus er i øvrigt så irregulært, at det endnu ikke har været mig muligt at inddrage det i denne artikels sammenhæng.⁷³

“Dona nobis pacem”

Som sagt i indledningen er de Dona-satser, der benytter sonateform, friere i deres anlæg. Et væsentligt træk ved Dona-satser i modsætning til f.eks. Kyrie-satser er en stærk både musikalsk og især liturgisk begrundet betoning af det finale, hvilket giver sig udslag i store codaer i de sidste messer.

I *Heiligmesse* er reprisen stærkt forkortet, idet ekspositionens begyndelse af HTet (t. 47) efter at have været bragt fugeret i gennemførigsdelen (t. 92-114) ikke optræder i reprisen, der t. 115 begynder med anden del af HTet.⁷⁴ Tillige er det modulerende afsnit fra ekspositionen (t. 63-78) forkortet i reprisen, således at der her også kun bringes anden del af dette afsnit (t. 123-130, svarende til ekspositionens t. 71-78). Codaen består af 8 takter (t. 145-152).

Codaen i Donaet i den efterfølgende messe, *Nelsonmesse*, er langt større og vægtigere: 20 takter (t. 99-118), der foruden finalt passageværk afrunder satsen med henvisninger til både HT og ST (til sidstnævnte vhja. dets ledsagende orkesterfigurer t. 105ff), dvs. der her dels er tale om coda-sammenfatninger af den type, vi også kender fra klassikkens symfonier, og dels er tale om instrumentalmusikkens teknik til at sammenknytte codaen med hoveddelen af satsen. Sjældnere ses den f.eks. fra de sene Haydn-symfonier kendte praksis at indlede codaen med HT. Her i *Nelsonmesse* indledes codaen kort af HT-begyndelsen instrumentalt.

73. Thomas J. Gibbs Jr. påpeger i sin desværre alt for systematisk-rigoristiske dissertation *A Study of Form in the Late Masses of Joseph Haydn*, Univ. of Texas 1972 en sammenhæng mellem dette Benedictus og da capo-ariens første del (s. 300).

74. Der er dog i *Heiligmesse* ikke tale om den type forkortet reprise, der kan forekomme efter at HT allerede er blevet bragt i tonika i gennemførigsdelen (skinreprise/"false reprise"), således som Strunk har beskrevet den (Strunk: "Haydn's Divertimenti", s. 236). Forkortelsen her svarer til Haydns teknik i symfoni nr. 95, 1. sats.

Theresienmesses coda, der også bringer HT- og ST-stof, er med sine 34 takter endnu længere (t. 168-202) og indvarsles af en fermat. Den erstatter den korte instrumentale epilog fra ekspositionen (t. 97-101) i modsætning til *Harmoniemesse*s coda, der først følger t. 174-211 efter at Haydn har gentaget ekspositionens instrumentale epilog tonalt udlygnet (smlgn. t. 103-110 med t. 170-173), dvs. at codaen her vokser naturligt ud af det foregående i satsen. Codaen er den længste blandt Haydns Dona-satser og griber, ligesom gennemførigsdelen gjorde det, epilogens satsstruktur op og fortsætter med både HT- og ST-materiale med solo-indskud.

Omtales bør slutteligt codaen i *Schöpfungsmesse* (t. 145-170), der til dels har samme funktion som den tidligere omtalte coda i *Mariazellermesses* Kyrie, nemlig at opløse den sidste uopløste detalje på det overordnede formale plan.

*Schöpfungsmesse*s Dona-sonateform ser således ud opstillet i et skema:

t. 48-59	<i>EXP</i>	HT	T-D	<i>Allegro moderato, 2/2</i>
t. 60-87		fuga-indskud	D	
t. 87-105		ST	D	
t. 105-120	<i>GNF</i>			
t. 120-133	<i>REPR</i>	HT	T	
t. 133-145		ST	T	
t. 145-170		coda	T	

Denne sats er blandt andet speciel pga. det store fugerede indskud i ekspositionen t. 60-87, der er placeret mellem HT (incl. modulation til dominanten) og ST. Fra t. 75 ser man i violinerne et motiv, der hænger sammen med violin-figurerne i det senere ST (se t. 87-92 samt t. 101-104). Der er dog en markant udtryksmæssig forskel på motivet i hhv. indskud og ST samt dets udseende i den fugerede gennemførigsdel, hvor det også optræder (t. 111-117). Da reprisen *ikke* repeterer indskuddet, mangler der stadig ved reprisens slutning en opløsning på det overordnede plan, hvilket Haydn råder bod på ved at lade violinfiguren i dens affirmative udgave fra indskuddet optræde i codaen (t. 155-158), endda sammen med en variant af STs udgave af violinfiguren (t. 162-167), der nu har fået større final vægt.

Med *Heiligmesse*s forkortelser og *Schöpfungsmesse*s indskud er allerede to eksempler på det friere anlæg omtalt. En tredje er *Harmoniemesse*s Dona, hvor der ligesom i *Heiligmesse*s og *Nelsonmesse*s Kyrier for

ST-sektionens vedkommende mere er tale om tonal udligning og opløsning end egentlig repetition (smlgn. t. 81-103 med t. 161-170, hvor fjerdedelsbevægelsen og synkoperne er fælles). Ekspositionens overledning er tillige forkortet i reprisen, jfr. de tidligere eksempler.

Interessant er et fænomen i *Theresienmesses* Dona, der optræder ofte i den tids og særligt i Haydns instrumentalmusik, nemlig at ekspositionens dominantsektion indledes af HT i dominanttonearten efterfulgt af det egentlige ST. I takt 70 ses satsens HT transponeret, stadig for solokvartet men polyfon og med meget mildere instrumentation (strygere), og t. 80 følger så STet.

Også gennemførelsesdelen indledes med HT, hvis afsnit til gengæld er trukket lidt sammen i reprisen, hvor HTs funktion som indledning af (den nu transponerede) ST-sektion bortfalder.⁷⁵

Slutteligt nogle kommentarer vedrørende det fugeredes påfaldende rolle i Dona-satserne: Traditionelt set er fugaen Dona-afsnittets mest typiske element.⁷⁶ Fugaen, der hos Haydn ofte er i monumental Händelstil, optræder enerådende i Dona-satserne i *Große Orgelsolomesse*, *Caecilienmesse* og *Mariazellermesse*. I Dona-satserne med sonateform er der allerede omtalt et fugaindsrud i *Schöpfungsmesse*, og i *Nelsonmesse* består HT af en 4-stemmig fuga. Dette paralleksempel til Mozarts syv år tidligere *Zauberflöte-ouverture* afviger dog fra denne ved at anvende en anden repriseteknik: Haydn bringer også hele fugaen i reprisen (t. 81-90), mens HT-afsnittet hos Mozart er erstattet af et ikke så strengt polyfont afsnit, indledt af 2-stemmig imitation (t. 144f). Som tidligere nævnt er "HT" i det formmæssigt blandede *Theresienmesse-Kyrie* også en fuga.

Kronologisk kan man altså fastslå, at fugaen i ren form, dvs. som hel sats, kun optræder i Donaet i nogle af de *tidlige* messer samt *Mariazellermesse*, og at Haydn senere vælger andre gestaltungsprincipper, evt. opblandet med fuga-elementer.

Afslutning

De omtalte eksempler på brugen af sonateformen i J. Haydns messer skulle for det første have tydeliggjort eksistensen af disse, og for det andet turde det fremgå af eksemplerne, at omfanget er så stort, at det ikke

75. Jfr. proceduren i f.eks. symfoni nr. 99, 1. sats og nr. 100, 1. sats.

76. Ligesom afslutningen på Gloria ("Amen") og Credo ("Et vitam venturi saeculi. Amen.") traditionelt var en fuga.

er berettiget at betragte dem som enkeltfænomener, men at man her kan tale om et generelt formmæssigt træk. Man finder det ikke kun hos Joseph Haydn men også hos Mozart⁷⁷, og undersøgelser måtte vise, hvor udbredt det er hos denne og mange andre samtidige komponister i store som små kirkeembeder, herunder naturligvis Michael Haydn, hvis kirkemusik Mozart som bekendt satte højt. Også Beethoven holder sin messe i C-dur op. 86 (1807), et bestillingsværk til Eszterháza, nogenlunde indenfor de samme stilistiske rammer som Joseph Haydns sene messer på et tidspunkt, hvor han havde komponeret de første fire symfonier samt flere af Ouverturnerne, mens hans *Missa solemnis* op. 123 (1818-1822) trods samme udgangspunkt tydeligt viser kirkemusikkens generelle vending mod det udtryksmæssigt mere subjektive, mere bekendende. Det samme gælder i en vis udstrækning for Schuberts 6 messer.

Endvidere er der brug for undersøgelser vedrørende brugen af andre instrumentformer, der optræder i kirkemusikken på dette tidspunkt såsom rondo og den med sonateformen beslægtede barokke koncertform.

Brugen af sonateformen i vokalmusikken indskrænker sig imidlertid ikke til kirkemusikken, men kan også iagttages i operaen⁷⁸ samt muligvis også i en anden genre, der også blev influeret af den symfoniske stil: oratoriet.

Forklaringer på brugen af sonateformen i vokalmusikken og for denne artikels vedkommende i messerne kan man søge på forskellige niveauer:

Man *kan* vælge at indskrænke sit synsfelt til kun at omfatte Joseph Haydn. Betragter man hele hans messeproduktion, er det tydeligvis i de sene messer samt *Mariazellermesse*, fænomenet sonateform hyppigst forekommer. For de seks sene messer gælder, at de er skrevet *efter* at Haydn ophørte med at skrive symfonier. De sidste London-symfonier afsluttede han 1795, hvorefter han fra fyrst Eszterházy, Nikolaus II, fik en bestilling på en messe om året til fyrstinde Maria Hermenegilds nav-

77. F.eks. Kyrie i *Missa in honorem SS^{mae} Trinitatis* i C-dur, KV 167 (1773), Kyrie og Benedictus i *Missa* i C-dur, KV 262 (246a, ca. 1176) og Benedictus i *Missa* i C-dur KV 257 (1775/77). For en kort sammenligning af Mozarts og Haydns messer se K.G. Fellerer: "Text and Music in Mozart's and Haydn's Masses" in: *Conference Washington/1975*, s. 416-419.

78. Se tidligere omtale af *Mariazellermesses* Benedictus s. 54 med note. Hos Mozart f.eks. i *Le nozze di Figaro* sekstetten "Riconosci in questo ampleso" (Akt III, nr. 19), i *Don Giovanni* arien "Ah chi mi dice mai" (Akt I, nr. 3), terzetten "Ah taci, ingiusto core" (Akt II, nr. 15), arien "Il mio tesoro" (Akt II, nr. 21), og i *Così fan tutte* duetten "Prenderò quel brunettino" (Akt II, nr. 20).

nedag. Haydn skriver ganske vist andet i samme tidsrum, bla. kammermusik, men symfoniproduktionen synes at være definitivt slut. H.C. Robbins Landon ser i disse forhold en pointe, som han meddeler i slutningen af sin bog om Haydns symfonier, i kapitlet "Haydns symphonic legacy", hvor han fremfører, at der *må* være "a very cogent reason" for Haydns pludselige og uigenkaldelige ophør med at skrive symfonier på trods af hele Europas efterspørgsel.⁷⁹

Han forsøger at forklare det med følgende: "As suggested above, he seems to have felt that he had brought the symphonic form as he knew it to its most highly developed state with Nos. 102-104, and the realization that the symphonic form was in its present state exhausted must have impelled him to search for new means of expression. To write an *Eroica* never occurred to him. Instead, he returned to the large-scale orchestral mass, and using its extended length [...] he continued the symphonic form under this new guise: *for the late Haydn masses are in their fundamental construction symphonies for voices and orchestra using the mass text*. It was the deeply religious Haydn's ultimate aim to extend and perfect the purely orchestral apparatus of the symphony by means of the text of the High Mass, embodying as it does the central mysteries of the Christian religion."⁸⁰

Mht. sonateformen, som Landon ikke nævner her, men omtaler andre steder i bogen, er den naturligvis impliceret i den symfoniske stil, og må simpelthen være en af forudsætningerne for tanken om "symphony for voices and orchestra".

Om der, således som Landon fremstiller det, er tale om et bevidst valg fra Haydns side kan diskuteres. Både symfonierne og messerne er bestillingsværker, og som sådanne underlagt andre faktorer end blot det subjektive valg. Haydn har på dette tidspunkt ganske rigtigt kunne vælge og vrage blandt symfoni-bestillingerne, men mht. messerne til Eszterháza har han næppe under nogen omstændigheder kunnet undslå sig.

Landon har naturligvis ret i, at de sene messer i deres anlæg, dvs. instrumentationsmæssigt, tematisk, sats teknisk og også formalt, *er* symfoniske og kan og må sidestilles symfonierne, men han overser dog efter min mening det forhold, at *Mariazellermesse* fra 1782 i mange væsentlige træk ligner disse senere messer. Dette vidner om, at det sym-

79. Landon 1955, s. 595. Delvist gentaget i Landon 1977, IV, s. 133f.

80. Landon 1955, s. 596. For en overfortolkning af denne forklaringsmodel se Martin Chusid: *op.cit.* Se Landons – positive – kommentarer hertil (Landon 1977, IV, s. 135-137).

foniske anlæg allerede er indoptaget før afslutningen af symfoniproduktionen og før den muligvis reformbetingede pause i messekompositionen. Havde Haydn komponeret messer i denne pause, dvs. samtidig med bla. Pariser- og Londonsymfonierne, ville de uden tvivl have været af lignende symfonisk tilsnit.⁸¹

At det symfoniske anlæg i de sene messer skulle skyldes "the deeply religious Haydn's ultimate aim to extend and perfect the purely orchestral apparatus of the symphony by means of the text of the High Mass" er derfor efter min mening en alt for snæver og søgt synsvinkel. Tværtimod tror jeg, hvis man i første omgang skal holde sig til personen Haydn, at man må gå den modsatte vej, som for mig at se også er den naturligste, nemlig at Haydn forsøger at berige den hellige messestekst ved sin ypperste satskunst, det symfoniske (både formanlæg og tekstur).

Men samtidig mener jeg, at denne forklaringsmodel – omend på et vist plan plausibel – er for snæver og under alle omstændigheder ikke udtømmende. På trods af at Haydns messer pga. deres udsøgtthed og storhed indtager en særlig plads indenfor den wienerklassiske kirke-musik, er de dog en del af en meget bred og rig tradition, hvorfor de også må betragtes ud fra et bredere perspektiv. Her skal man dog være opmærksom på de store regionale og nationale forskelle i kirkemusikken på dette tidspunkt.

Jeg har selv tidligere forsøgt til dels at fortolke brugen af en (verds-lig) instrumentalform, sonateformen, i kirkemusikken som et udtryk for sækulariseringen, der fulgte med oplysningstiden⁸², men jeg mener dog nu, at denne fortolkningsmulighed kun kan applikeres i meget be-grænset omfang. Musik og oplysningstid er vanskelige størrelser at sætte i relation til hinanden på et generelt niveau (på detailplanet forholder det sig noget enklere), og forholdet mellem musik og oplysningstid, der i øvrigt ikke er noget eentydigt begreb; – hvorvidt, i hvil-

81. Det er besynderligt, at Landon ikke selv forbinder *Mariazellermesse* med de sene messer, idet han selv adskillige steder fremhæver dette værk som noget særligt og endda moderne (se f.eks. Landon 1955, s. 395 og 597 og Landon 1978, II, s. 557). K. G. Fellerer ser et tydeligt skift i Haydns kunstneriske og personlige indstilling til kirkemusikken efter pausen (Fellerer: "The Liturgical Basis", s. 168 og Fellerer: "Joseph Haydn's Messen" in: *Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns. Budapest, 1959*, hrsg. v. Bence Szabolci & Dénes Bartha, Budapest 1961, s.46-48).

82. Bla. i konferensopgaven *Brugen af sonateformen i J. Haydns messer* (Århus 1990). Jeg vil gerne takke lektor Bo Marschner for værdifulde kommentarer til den forelig-gende artikel.

ket omfang og hvordan det er muligt at beskrive det, måtte først gøres til genstand for omfattende separate studier.⁸³

Endvidere må ikke glemmes, at det 18. århundrede også var andet end oplysningstid, samt at ét er musikkens og oplysningstidens forhold til hinanden, noget andet er *kirkemusikkens* og oplysningstidens forhold til hinanden, idet kirkemusikken er den mest konservative og traditionsbundne genre indenfor musikken. Da det er bestillingsværker eller lejlighedsværker, det drejer sig om, måtte man tillige inddrage bestillernes – det være sig kirkers som fyrsters – regionale kirkepolitiske standpunkter⁸⁴ og tidens teologiske strømninger samt menigheden.

Oplysningstidens tydeligste og mest direkte indvirkning på kirkemusikken er en ydre og tillige negativ, nemlig indvirkningen på kirkemusikkens præmisser, idet reformerne og restriktionerne netop udsprang af oplysningstidens idéer. Der var forordninger på flere hierarkiske niveauer, der ikke altid var enigt afstemte – paven, kejseren, fyrster, biskopper, ordener osv., og selvom der i vid udstrækning var tale om overtrædelser af disse forordninger, har visse dog haft nogen betydning, omend eftertiden dog i flere tilfælde har fejl- eller overfortolket dem. Også kirkemusikkens fysiske rammer blev påvirket, nemlig af statsindgreb, der i kombination med politiske strategier forsøgte at omsætte oplysningstidens idéer til praksis ved bla. ophævelse af klostre, økonomiske indskrænkninger, indgreb i den liturgiske kalender osv.

At se sonateformsanvendelsen som et af flere tegn på “verdslighed” er heller ikke nødvendigvis lig med, at det er et udtryk for oplysningstidens sækularisering. Begrebet “verdslighed” i kirkemusikken er et fuldstændigt uhåndterligt begreb og forrykkes hele tiden (omend langsomt).⁸⁵ Der var og vil til enhver tid være kirkemusik, som – ofte ud fra en argumentatorisk omvej (“teatermæssigt” lig “verdsligt”) – anses for at være verdslig, og sonateformerne kan altså blot være et eksempel på

83. Se f.eks. Carl Dahlhaus for et noget kursorisk forsøg: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, s. 8-13. Mere konkret og specielt Haydn-orienteret er Carsten Hattings “The Enlightenment and Haydn” in: *Conference Washington/1975*, s. 434-440, og vigtig er i forbindelse med kirkemusik K.G. Fellerers “Kirchenmusik und Aufklärung” in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (hrsg. v. K.G. Fellerer, Kassel 1976), Bd. II, s. 198-201.

84. F. eks. har Eszterházás regionale forhold betydning for Haydns sene messer, som mange andre kirker på dette tidspunkt ikke længere havde haft mulighed for at realisere. Mht. til kirkemusik er det ofte påkrævet kun at tale om regionale forhold, og regionerne kunne være meget snævre. Der kunne endda være tale om flere parallelle, men opfte skarpt adskilte traditioner i samme region.

85. Om vanskeligheden ved begrebet i historieskrivning vidner “Die Verweltlichung der Kirchenmusik” i Balet og Gerhard, *op.cit.*, s. 284-287, se tillige s. 354-359.

denne periodes verdslige kirkemusik, som i øvrigt bestod side om side med stile antico.

Alt dette forhindrer dog ikke overvejelser vedrørende den religiøse holdning, som messekompositionerne udtrykker, og en sammenholden heraf med samtidens, således som især K.G. Fellerer personligt og meget interessant og overbevisende gør i sine omtaler af den wienerklassiske kirkemusik.⁸⁶

En forklaring på brugen af sonateform i messerne kunne være "universalstilen", der betegner det fænomen, at der var tale om et fælles tonesprog på tværs af de forskellige genrer. Den strenge opdeling mellem de forskellige stil-genre-kategorier blev efterhånden oplødt, og den større blanding af tonesproget implicerer også en blanding af formsproget. "Universalstilen" kunne altså evt. forklare, hvorfor sonateformen ikke kun finder anvendelse i den instrumentale musik men også i den vokale, det være sig både den verdslige opera og kirkemusikken.

I den sene wienerklassik er der med værker som Haydns sene messer tale om et stort fællesskab mht. stilmidler mellem den (verdslige) symfoniske stil og den kirkemusikalske stil, og til denne kirkemusiks symfoniske stil hører ikke blot orkesterapparatet, satsstrukturen osv., men også sonateformen som et af den symfoniske stils kendetegn.

Fænomenet var geografisk begrænset og også tidsbundet. At det kunne lade sig gøre, skyldtes for det første Østrigs særlige trosforhold for stat, kirke og meningmand set i forhold til de samlede strømninger i Europa. For det andet det forhold, at netop den wienerklassiske musik var en sublimeret sammenblanding af så mange stilarter, inter-regionale, inter-sociale og inter-historiske, og derfor så udmærket kunne fungere som en universalstil, som en fælles stil for alle genrerne.

En anden mulig og måske den bedste forklaring er beslægtet med ovenstående: Afspejler eksistensen af sonateformen i kirkemusikken blot sonateformens generelt store betydning for musikken i denne periode? Sonateformen bruges i en eller anden skikkelse i alle musikalske genrer; kammermusik, orkestermusik, koncerter, opera og altså også kirkemusik. Og det, der går igen i alle disse genrer, kan lige så meget betegnes som et princip som en form – "sonateprincippet". Der er her tale om ét af eksemplerne på dramatiseringen af det musikalske sprog generelt og dermed den generelt store betydning af *det dramatiske* for

86. Af ringere værdi er derimod Carl Maria Brands prædikende og vidtløftige interpretationer.

den wienerklassiske musik. Til det dramatiske hører netop det dynamiske sonateprincip med sine to planer i et spændingsforhold, der bliver opløst gennem den aktion, gennem den handling, som netop den wienerklassiske musik formår at udtrykke musikalsk.⁸⁷

87. Således som f.eks. Thrasybulos Georgiades har beskrevet og fremhævet det i "Mozart und das Theater", i: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977, s. 55-65; og Stefan Kunze i *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.