

2009 — год Й. Гайдна

Haydn Year 2009



ДАМЬЕН САГРИЛЛО
Университет Люксембурга

«MY NANNY O».
ГАЙДН И ШОТЛАНДСКИЕ ПЕСНИ*

УДК
78.083.631

ПРЕАМБУЛА

С начала 1790-х годов и вплоть до 1804-го года Йозеф Гайдн сделал транскрипции 429 шотландских народных песен для различных шотландских музыкальных редакторов. Во время двух его поездок в Лондон он хорошо узнал культуру и народную музыку Британских островов. Композитор пользовался большим успехом в лондонском обществе, и его отдельные представители часто просили сочинить музыку по различным случаям. Помимо крупных работ, он инструментовал сотни популярных шотландских мелодий, а также некоторые уэльские песни.

Шотландский музыкальный редактор Джордж Томсон (1757—1851) обратился с просьбой к нескольким знаменитым и менее известным венским композиторам, — из которых Гайдн и Бетховен были самыми известными, — аранжировать (в большей мере шотландские) народные песни, которые затем опубликовал во многих изданиях. Публикация шотландских песен оставалась главным занятием Джорджа Томсона, состоявшего в «Совете попечителей для поддержки искусства и производства в Шотландии» в течение всей своей долгой жизни¹.

Образцом стандартной аранжировки для Томсона являлась следующая инструментовка (за несколькими исключениями): вокальная партия (два голоса) даётся в сопровождении фортепианного трио — типичного жанра, приведённого к своей первой кульминационной

точке Гайдном. Сам факт соединения фольклора Британских островов с классической музыкальной манерой венской школы является уникальным в истории музыки и подчёркивает социальную значимость аранжировок для ценителей искусства из «высших слоёв общества», стремящихся к синтезу жанра камерной музыки с собственной шотландской музыкальной идиомой. Даже Британское посольство в Вене указывает на своей интернет-странице² на эту уникальную культурную взаимосвязь между Великобританией и Австрией. Сочетание мира шотландских мелодий с музыкальной традицией классицизма представляет собой не только неординарный, но также и весьма привлекательный симбиоз между двумя различными музыкальными культурами. В области музыкального исследования оно соединяет этномузыковедение с историческим музыковедением.

Во время своего первого пребывания в Лондоне с 1791 по 1792 год Гайдн аранжировал поначалу группу из ста песен для обанкротившегося Уильяма Непира (около 1740—1812). Его альтруистической целью было помочь шотландскому музыкальному торговцу преодолеть материальные трудности. Эта публикация оказалась настолько успешной, что Непир смог запланировать вторую подборку из пятидесяти песен, которые Гайдн аранжировал во время своего следующего посещения Лондона между 1794 и 1795 годом. За эту аранжировку Непир уже смог предложить Гайдну солидный гонорар³. Перед тем, как начать работу над транскрипцией первой из двух подборок для Непира, Гайдн уже

* Статья публикуется в переводе Д-ра Антона Ровнера.

обладал некоторым опытом создания песен для одного голоса, написав в свое время 24 немецкие песни (1780–1781) и Двенадцать английских канцонетт (1794–1795). Последние были сочинены во время второй поездки Гайдна в Лондон. Помимо этих сочинений в трёх подборках из двенадцати песен в каждой, Гайдн в дальнейшем написал ещё 15 отдельных песен.

После возвращения Гайдна в Вену и колоссального успеха издания Непира, в 1799 году к нему впервые обратился Джордж Томсон с просьбой о создании аранжировок. До этого, с 1793 года Томсон уже сотрудничал с Плейлем (1757–1831) и с Коцелюхом (1747–1818). Гайдн писал обработки для Томсона вплоть до 1804 года. По согласованию с Томсоном, он также сотрудничал с Уильямом Уайтом (около 1771 — около 1858), третьим известным редактором шотландских народных песен. В то время как существует много документальных свидетельств о совместной работе Гайдна и Томсона⁴, об отношениях между Гайдном и Уайтом известно очень мало.

На сегодня все 429 обработок народных песен опубликованы в «Haydn-Gesamtausgabe, XXXII» Институтом Гайдна в Кёльне (см. таблицу на с. 65).

«СЫРОЙ МАТЕРИАЛ» ГАЙДНА. ПЕСНЯ «МУ NANNY O»

В данном разделе статьи мы представим шотландскую песню «Му Nanny O» и сравним её с типичными песнями родины Гайдна. После анализа инструментовки рассмотрим некоторые аранжировки этой песни. Четыре обработки «Му Nanny O», осуществлённые Гайдном, прекрасно демонстрируют внедрение этого нового жанра, к которому композитор обратился довольно поздно на своем долгом творческом пути. Песня находится в первом томе издания «Scots Musical Museum» («SMM»), самом главном сборнике шотландских песен, опубликованном в шести томах между 1787 и 1803 гг. Песня «Му Nanny O» была опубликована, по крайней мере, в трёх более ранних сборниках: в первый раз, скорее всего, около 1726 года. Текст варианта, представленного в примере № 1, написал известный шотландский поэт и автор песен Роберт Бёрнс (1759–1796). Он обеспечил основную часть текстов песен для «SMM», поскольку оригинальные тексты часто считались слишком простыми и непригодными для публикации (пример № 1 —

структура мелодии «Му Nanny O»⁵ — см. на с. 65).

Когда речь заходит о музыке шотландских песен, некоторые черты раскрываются на примере песни «Му Nanny O». Песни, как правило, продолжительны по времени звучания и обладают симметричной структурой (8 фраз)! Общее число фраз в песне «Му Nanny O» — 6 и охватывает обширный диапазон терцдецимы. Мелодическую линию песни «Му Nanny O» отличают широкие интервальные ходы, как восходящие, так и нисходящие, с типичной восходящей малой секстой в конце фраз C₁ и F и в тактах 9–10 и 13, и, более того, нисходящими квинтами и октавами в конце фраз B, D и F. Помимо широких интервалов, отметим обширный диапазон терцдецимы, который, как правило, не может осилить певец-любитель. В шотландских песнях очень часто есть переход в высокий регистр во втором разделе (в начале фразы F). В песнях Центральной Европы этот феномен носит название «метатип»⁶. Характерные «инципиты» в песнях проявляются, когда фраза начинается с оборота V–I⁷, в котором пятая ступень приходится на затакт. Эта модель очень часто встречается в песнях Центральной Европы, в особенности в быстрых мелодиях. Менее распространёнными, то есть специфически шотландскими, являются начала песен в медленном темпе с тремя постепенными ходами вверх или вниз, после которых следует скачок на большой интервал, либо изменение мелодического рисунка. Эти примеры также можно найти в песнях⁸. Многие из песен Шотландии весьма развиты и изобретательны, в большинстве из них полностью сохраняется диатоника из семи или более ступеней. В шотландских мелодиях используются звукоряды от пентатоники до модальных ладов⁹. Типичные шотландские песни включают параллельные тональности, что мы можем пронаблюдать на примере песни «Му Nanny O». Фразы A/D и F находятся в *c moll'e* (*c moll* может считаться основной тональностью песни), в то время как фразы B/C₁/E и C₂ модулируют в тональность *Es dur*. Дополнительной отличительной чертой шотландских песен являются пунктирные ритмы. В этой песне они встречаются в довольно ограниченном количестве. «Шотландское прищёлкивание», эта «самая сущность шотландского музыкального

ритма»¹⁰, представляет собой обращённый пунктирный ритм, то есть фигуру с короткой шестнадцатой нотой, стоящей вначале (см. такт 13). С другой стороны, песни, среди которых вырос Гайдн на своей восточно-австрийской родине, весьма сильно отличались от шотландских. В его музыке мы ощущаем «привкус» центрально-европейской традиции народной музыки. Песня «Das Sauschneiderlied» является типичной для Центральной Европы, с её шестью короткими, асимметричными фразами, в том числе с тремя различными фразами в диапазоне септими. Без затакта диапазон охватывал бы только кварту. Эта вполне стандартная песня из Центральной Европы начинается с типичного затакта с интервалом *d-g* и базируется на диатонической гамме из пяти тонов (ступени I — V в *G dur'e*), которая не является пентатоникой благодаря присутствию полутона *h-c*. Здесь также отсутствуют VI и VII ступени. «Sauschneiderlied» была впоследствии аранжирована Гайдном в Каприччио с вариациями для фортепиано¹¹ (пример № 2 см. на с. 66).

Песенные образцы, которые Гайдн аранжировал для шотландских издателей, отличались от того, с чем он был знаком, не только мелодически, но также и по форме. Гайдну часто приходилось изменять модальную организацию на тональную. После того, как он обработал сотни песен, он чувствовал себя измождённым и упоминал в письме Томсону, что устал от аранжировки такого обширного количества песен, которые ему не нравились и оставались чуждыми для его музыкального чутья¹²; однако спустя некоторое время он снова соглашался на дальнейшее сотрудничество. Работа с Томсоном придавала ему авторитет в Шотландии и, к тому же, оказалась весьма прибыльным занятием. Несмотря на шаткое здоровье и семидесятилетний возраст, деловое чутье Гайдна оставалось безупречным, поэтому композитор несколько раз обращался к своему подмастерью Сигизмунду Нейкомму (1778—1858) с просьбой о помощи¹³.

ИНСТРУМЕНТОВКА

В то время как аранжировки, сделанные по заказу Непира, представляли аккомпанемент для скрипки и цифрованного баса, те, что композитор осуществлял для Томсона и Уайта, были дополнительно усилены виолончелью.

При этом основным инструментом всегда оставалось фортепиано, но никогда не указывалось, что партии струнных инструментов можно было опускать. Они не только дублировали партии правой и левой руки, но также могли включать некоторые независимые от голоса и фортепиано пассажи. По сути, эта инструментовка эквивалентна фортепианному трио — типичному жанру венского классицизма. Композитор сочинил 20 трио с конца 1760-х годов вплоть до 1797-го года. Однако достоинство обработок народных песен для фортепианного трио оказалось не оценённым: в конце XVIII века традиции исполнения музыки в Шотландии весьма отличались от традиций нашего времени. На духовых инструментах, за исключением блокфлейты и флейты, а также на ударных инструментах играли в основном профессиональные музыканты, в то время как к струнным инструментам и клавиру обращались преимущественно музыканты-любители. Более того, мужчины предпочитали игру на блокфлейте, флейте, шотландской скрипке (*fiddle*), которая стала очень популярной в Шотландии в то время¹⁴, и на виолончели. Исполнительницы женского пола тяготели к игре на фортепиано. Эта традиция отчасти отражала типичный уклад жизни общества, при котором мужчины уходили из дома утром и собирались для совместного музицирования вечером, а женщины оставались дома и играли на фортепиано. Таким образом, они исполняли музыку, воспроизводящую многоголосие, в то время как мужчины, встречаясь группами музыкантов-любителей, играли на одноголосных инструментах¹⁵.

Аранжировка фольклорных мелодий изначально предназначена для фортепианных трио; тем не менее, этот феномен должен быть рассмотрен в своём региональном и социологическом ракурсе, а не только с точки зрения музыкального жанра. Фортепианное трио здесь играет роль своеобразного инструментального «трафарета» для аранжировок. Вместе с волынкой, скрипка (более известная своим простонародным в Британии названием *fiddle*) может рассматриваться как основной инструмент в народной музыке. Действительно, поскольку на фортепиано и виолончели также в большинстве случаев играли музыканты-любители, казалось наиболее очевидным для издателей просить Гайдна переключать народные песни для этих распространённых в шотланд-

ской музыкальной жизни инструментов. Что же касается состава инструментов, то судить о нём можно, к примеру, на основании заказа, сделанного Томсоном Гуммелю, более позднему сотруднику шотландского издателя, аранжировать для скрипки или флейты, виолончели и фортепиано¹⁶. Однако, у нас нет никаких доказательств того, заказывал ли Томсон аранжировки для подобного состава Гайдну.

АРАНЖИРОВКИ ГАЙДНА

Из 429 мелодий, написанных Гайдном для шотландских издателей, не менее 73 были аранжированы два или более раза. Песня «My Nanny O» была в действительности обработана четыре раза. Ниже приводятся сведения об издателях-заказчиках и первых её публикациях:

ЖНВ XXXII/	Издатель	Первое издание
1:37	Уильям Непир	1792
3:199	Джордж Томсон	1805
4:317	Джордж Томсон	1803 год соч., не опубл.
5:381	Уильям Уайт	1806 (см. на с. 69–70)

Когда речь заходит о музыке аранжировок, то мы должны выделить пример, который в наибольшей степени демонстрирует типичный стиль Гайдна. Это аранжировка, выполненная для Уильяма Уайта. Манера записи суммирует практику Гайдна: скрипка рассматривается как дополнение к голосу и партитура приобретает некоторые преимущества благодаря независимости партии правой руки. Её можно было бы опустить, но в таком случае, сочинение теряет нечто по своей музыкальной сути. Клавир сохраняет свои функции основного аккомпанирующего инструмента и помещён, как обычно, прямо под партией голоса. Виолончель берёт на себя роль дублирующего голоса: звучание басов клавишных инструментов во времена Гайдна было гораздо менее массивным, чем басовый регистр сегодняшних роялей. Мы можем пронаблюдать здесь, как виолончель дублирует самые низкие звуки партии левой руки. Однако в некоторых переложениях Гайдн поручил виолончели более независимую партию. Бетховен, который также аранжировал примерно 150 песен для

Томсона, выбрал другое расположение струнных инструментов относительно вокальной партии (или нескольких вокальных партий) и партии фортепиано. В отличие от Гайдна, он поместил струнные инструменты как противорес клавишному, с автономной партией виолончели¹⁷.

Обычно фортепианное изложение у Гайдна не превышает трёх голосов, за исключением пассажей, а также аккордов или их выдержанных последовательностей, как видно в последних нескольких тактах. Партия голоса, как это обычно происходит, дублируется, будь то фортепиано (правая рука), или скрипка, или и то, и другое. В песне «My Nanny O» Гайдн придерживается своего выработанного приёма дублировать голос крупными длительностями в партии правой руки и в заключении противопоставлять его партии скрипки. Он предельно скуп на динамические оттенки, про которые в этом случае, кажется, полностью забывает. Тем не менее, по сути, они читаются между строк и часто соотносятся по смыслу с изложением поэтических текстов. Своеобразная информация о песенных текстах и инструментальных партиях, так называемых «симфониях»¹⁸, была получена из письма Томсона Гуммелю: Гайдн и другие аранжировщики не имели малейшего понятия о текстах, потому что мелодии выслались им без текстов, за исключением некоторых объяснений содержания. «Симфонии» должны были быть длиной от шести до восьми тактов, — в действительности, ригурнели Гайдна несколько короче¹⁹.

Заметим, однако, что отнюдь не Томсон стоит у истоков практики музицирования на основе песен с инструментальными партиями. Незадолго до того родившийся в Италии музыкант Доменико Корри (1746–1825) также опубликовал сборник песен для голоса и цифрованного баса с вступлениями и ригурнелями²⁰. Пример песни «My Nanny O» действительно даёт ясное понимание этой требуемой формальной структуры: вступление содержит восемь тактов, а ригурнель длится четыре такта. «Инципит» песни предвосхищается в течение двух тактов в самом начале аранжировки (в правой руке), что представляет собой распространённую черту большинства обработок. Скрипка дублирует его в верхней октаве. Ниже приводится сравнительная таблица:

Продолжительность звучания и структура тактов «симфоний» в четырех аранжировках песни «My Nanny O»

JHW XXXII	Вступление	Ритурнель
1:37	Без вступления и ритурнелей	
3:199	4 такта	2 такта
Для двух голосов		
4:317	8 тактов	6 тактов
5:381	8 тактов	4 такта

В основе перехода к вокальной партии, который длится четыре такта, лежит пунктирный ритм — это семантическое свойство шотландских песен; он заимствован из затакта песни, и после него, вслед за четвертной паузой, следует финальный каданс. Мотивная аллюзия мелодии принципиально более значима во вступлениях. Одна из основных стилистических особенностей музыки Гайдна состоит в том, что ритурнели редко включают мотивные элементы предыдущей мелодии. В ритурнели песни JHW XXXII/5:381 для сборника Уайта, мы вновь замечаем присутствие пунктирного ритма. Общим свойством в сравнении с аранжировками для Томсона является двухтактное предвосхищение главного мелодического «инципита». В обработке, выполненной для Уайта, Гайдн придаёт не меньшее значение другому отличительному элементу — мотиву нисходящей октавы, за которым следует пунктирный ритм и завершающая четверть²¹ (пример № 3 см. на с. 68).

Гайдн обращается к этому характерному моменту песни «My Nanny O», поместив его в самом конце вступительного раздела инструментальной партии. В обработках «игра» с мотивами и имитационными короткими клише заменяет развитие тематического материала, свойственное большим и более структурированным музыкальным произведениям. В отличие от аранжировок для Томсона и Уайта, «гармонизации»²² для Немира не скреплены «симфониями» и включают свои — менее мастерские — подготавливающие элементы, имеющиеся, среди прочего, в «SMM», но здесь без партии скрипки.

Развитие и инструментовка также подразумевают иное обращение с инструментами. Наиболее важным здесь представляется голос, выступающий один, без дублировки (он мо-

жет также быть исполнен пианистом). Партия скрипки совмещает функции неброского аккомпанемента с функцией второго голоса. И скрипка, и партия цифрованного баса, со своей тонкой фактурой, уступают первенство вокалу (примеры № 4²³ и № 5²⁴ см. на с. 68–70)²³.

РЕЗЮМЕ

В начале сотрудничества с шотландским издателем Томсоном, как мы смогли наблюдать, Гайдн энергично включился в новый опыт, который, казалось, сильно его заинтересовал. Переносы мотивов оригинальных мелодий песен в инструментальные партии доказывают интенсивность внедрения Гайдна в музыку шотландских песен. Это наблюдается на первом этапе работы мастера с Томсоном. Однако спустя некоторое время, его интерес, вероятно, ослаб. Мотивная работа исчезает, и аранжировки становятся более однообразными. Дальнейшие обработки для Томсона и Уайта демонстрируют более сдержанного и, в то же время, более опытного и уверенного в себе Гайдна, талант которого проявляется в привлекательных миниатюрах. Они с воодушевлением принимались издателями и шотландскими музыкантами-любителями, для которых, в конечном счёте, и были предназначены. Большинство его аранжировок имеют более высокий уровень, чем у Плейеля и Кожелуха, и даже чем у Гуммеля и Вебера, но не более, чем у Бетховена; к последнему, однако, часто предъявлялись претензии, что они слишком сложны для музыкантов-любителей.

В заключение мы позволим себе заметить, что музыковедческая литература мало обращала внимания на этот необычайно обширный раздел творчества Гайдна вплоть до 1961 года. В 2001 году аранжировки опубликованы Институтом Гайдна в Кёльне в составе Полного собрания сочинений Гайдна. Аудиозаписи всех шотландских песен Гайдна скоро будут доступны — в Год Гайдна, 2009-й — в записи Haydn Trio Eisenstadt²⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из-за наличия множества переизданий и специальных публикаций, полный обзор издательской работы Томсона становится проблематичным. См.: Kirsteen McCue. George Thomson (1757—1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context. Dissertation. — University of Oxford, 1993.

² См.: [http://www.britishembassy.gov.uk/servlet/Front?page_name=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1089129278588\(5/2008\)](http://www.britishembassy.gov.uk/servlet/Front?page_name=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1089129278588(5/2008)).

³ См.: Georg August Griesinger. Biographische Notizen über Joseph Haydn [Перепечатка лейпцигского издания 1810 года] / Peter Krause (Ed.). — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979. P. 56 & Albert Christoph Dies. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort / Horst Seeger (Ed.). — Berlin: Henschel, 1959. — P. 158.

⁴ О дальнейшем взаимодействии между Гайдном и Томсоном, см.=> Bartha, JHW XXXII, 3–4.

⁵ James Johnson. The Scots Musical Museum (SMM). Vol. 1. — Edinburgh 1887. — P. 89. Песню «My Nanny O», однако, впервые опубликовал Александр Стюарт (Alexander Stuart) в своём музыкальном сборнике: Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs. — Edinburgh, 1725 ca. — P. 86. В дальнейшем она появлялась в других сборниках: William Thomson. Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick (sic). — London, 1726. — P. 38, — и, в конечном итоге, во втором издании «SMM»: Vol. 6. — Edinburgh, 1803. — P. 600.

⁶ Wiegand Stief: Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe. — Bern: Peter Lang, 1995.

⁷ Цифры означают ступени тонов по отношению к основному тону. Цифра I будет представлять тон *c* в *C dur'e* или *c moll'e*, а цифра — V — пятую ступень ниже *c*.

⁸ Примеры восходящих «инципитов»: 345121, 12321, 123-5-61; Примеры нисходящих «инципитов»: 32135, 321543.

⁹ Francis Collinson. The traditional and national music of Scotland. Routledge and Kegan Paul. — London, 1966. — P. 4—10.

¹⁰ Collinson. — P. 29.

¹¹ Каприччио на тему «Acht Sauschneider müssen sein», Hob. XVII/1.

¹² Dénes Bartha, (Ed.). Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung, H. C. Robbins Landon. — Kassel: Bärenreiter, 1965. — P. 390. Письмо от 2/01/1802.

¹³ Rudolph Angermüller. Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn // Haydn-Studien III/1 (1974). — P. 151—154.

¹⁴ Cf. David Johnson. Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century. — London: Oxford University Press, 1972. — P. 101.

¹⁵ Ibid. P. 23.

¹⁶ James Cuthbert Hadden. George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence. — London: Nimmo, 1898. — P. 350.

¹⁷ Petra Weber-Bockholdt: Beethoven Werke. Abteilung XI, том 1. Schottische und walisische Lieder und Kritischer Bericht. — Munich; Henle, 1999.

¹⁸ Термин «симфония» также встречается в названии коллекции. См., например: George Thomson. A Select Collection of Original Scottish Airs, for the Voice with introductory & concluding Symphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin & Violoncello, by Haydn. Vol. 4. — London; Edinburgh, 1805.

¹⁹ Hadden, p. 350 (см. таблицу на с. 62).

²⁰ Domenico Corri: New and complete collection of the most favourite Scots songs, 3 v. — Edinburgh, 1783—1788ca.

²¹ ... фразы D и частично также F (пример песни см. на с. 65).

²² Термин «гармонизация» хорошо применим к песням, аранжированным для Непира, и встречается в субтитрах этого сборника.

²³ JHW XXXII/1:37, s. 39, первая часть, с более ранним текстом Бернса (см. с. 68).

²⁴ JHW XXXII/5:381, p. 45.

²⁵ См.: <http://www.haydntrioeisenstadt.at/> (10/2008).

Дамьен Сагрилло

доктор этномузыкологии,
профессор музыки
факультета литературы, наук о человеке,
искусств и педагогических наук
Университета Люксембурга



DAMIEN SAGRILLO
Université du Luxembourg

UDC 78.083.631

**MY NANNY O. HAYDN
AND SCOTTISH SONGS**

INTRODUCTION

From the beginning of the 1790s to 1804 Haydn arranged 429 Scottish folksongs for various Scottish music editors. During his two stays in London he became acquainted with the culture and the folk music of the British Isles. He was very popular to the London society and was asked for composing for diverse people and occasions. In addition to his greater works he wrote instrumentations to hundreds of popular Scottish and also some Welsh airs.

The Scottish music editor George Thomson (1757—1851) asked several famous and less famous Viennese composers — Haydn and Beethoven were the best-known — to arrange (mainly) Scottish folksongs, which he published in numerous editions. The edition of Scottish folksong occupied George Thomson, who was a clerk at *Board of Trustees for the Encouragement of Art and Manufacture in Scotland*, during his whole long life. Multiple re-editions and special editions make an accurate overview problematical.¹

The common standard of the arrangement for Thomson is the instrumentation (with some exceptions): the vocal part (exceptionally two voices) is (are) accompanied by a keyboard trio, i. e. a typical Viennese genre brought to a first culminating point by Haydn. The fact of integrating folklore of the British Isles with classical music of the Viennese School is unique in history of music and underlines the social affiliation of the arrangements for the music appreciating “upper class” which aims to unify chamber music with their own Scottish music idiom. Even the British Embassy in Vienna points out this interrelationship between Great Britain and Austria on its webpage.²

Bringing together Scottish folk melodies with the art of the classical period is not only a strange,

but also an attractive symbiosis between two different musical cultures. In musical scholarship it combines ethnomusicology with historical musicology.

During his first stay in London from 1791 to 1792 Haydn arranged a first set of one hundred songs for the bankrupt William Napier (ca1740—1812). His altruist aim was to help this Scottish music seller out of his private misery. The edition was so successful that Napier could plan a second set of fifty songs which was arranged by Haydn during his second sojourn in London from 1794 to 1795. For this set Napier could offer adequate wages to Haydn.³ Before arranging the first two sets for Napier, Haydn already had some experience with songs for one voice, his *24 German songs* (1780–1781) and his *Twelve English Canzonettas* (1794–1795). The latter were composed during Haydn's second sojourn in London. In addition to these compositions in three sets of twelve songs each, Haydn wrote further 15 single songs.

Back in Vienna and not ignoring the enormous success of Napier's edition, Haydn was first contacted by George Thomson in 1799 to provide him with arrangements. Before, from 1793 on, Thomson collaborated already with Pleyel (1757—1831) and with Kozeluch (1747—1818). Haydn wrote arrangements for Thomson until 1804. In concurrence to Thomson, he also cooperated with William Whyte (ca1771—ca1858), a third editor of Scottish folksongs. While the contact between Haydn and Thomson is well documented,⁴ there is little known about the relationship between Haydn and Whyte.

Today all the 429 folksong arrangements are published in the “Haydn-Gesamtausgabe, XXXII” of the Cologne Haydn Institute.

vol. XXXII/1:1-100	<i>Schottische Lieder für William Napier</i> , Karl Geiringer (Ed.), Henle, Munich 1961
All the other arrangements have been published between 2000 and 2005.	
vol. XXXII/2:101-150	<i>Schottische Lieder für William Napier</i> , Andreas Friesenhagen (Ed.), Henle, Munich 2001
vol. XXXII/3:151-268	<i>Schottische Lieder für George Thomson</i> , Marjorie Rycroft [и др.] (Ed.), Henle, Munich 2001
vol. XXXII/4:269-364	<i>Schottische Lieder für George Thomson</i> , Marjorie Rycroft [и др.] (Ed.), Henle, Munich 2004
vol. XXXII/5:365-429	<i>Schottische Lieder für William Napier</i> , Andreas Friesenhagen, Egbert Hiller (Ed.), Henle, Munich 2005

HAYDN'S «RAW MATERIAL».
NANNY O

In the following lines we will introduce the Scottish song *My Nanny O* and compare it with a typical song of Haydn's native country. After the description of Haydn's instrumentation we will look at some arrangements of *My Nanny O*. Haydn's four arrangements of *My Nanny O* are ideally suited for introducing this new genre that he was confronted to late in his career. The original song has been published in the first volume of the *Scots Musical Museum (SMM)*, the most important collection of Scottish songs, edited in six volumes between 1787 and 1803. *My Nanny O* was published at least in three earlier collections and probably for the first time ca1726. The text of the variant below was written by the famous Scottish poet and song writer Robert Burns (1759—1796). He provided the major part of the song texts for the *SMM*, as the original texts often were considered to be too unsophisticated for publication.

Example 1 *My Nanny O* with melodic structure⁵

The musical score for 'My Nanny O' is presented in a single system with four staves. The key signature is one flat (c-minor) and the time signature is 4/4. The melody is written on a treble clef. The lyrics are written below the notes. The score is divided into phrases labeled A, B, C1, D, E, F, and C2. The lyrics are: 'Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang moors an' mos - ses mo - ny, O; The win - try sun the day has clos'd, And I'll a - wa to NAN - NIE O. The west - lin wind blows loud and still, The nights baith mirk and rain - y O; I'll get my plaid, and out I'll steal, An' owre the hills to NAN - NIE O.'

When it comes to the music of the Scottish songs, the following characteristics can be emphasized with the help of the example of *My Nanny O*: The songs are long and have symmetrical structures (8 phrases)! The number of different phrases of *My Nanny O* is 6, and it has an

immense range of a 13th. Large intervals, both ascending and descending mark the melodic line of *My Nanny O* with a typical ascending minor sixth at the end of phrases C1 and F and in the bars 9/10 and 13 and furthermore the descending 5th and octaves at the end of the phrases B, D and F. In addition to the large intervals comes an considerable range of a thirteenth that cannot be mastered by an amateur singer. Scottish songs very often change to the high register during the second part (at the beginning of phrase F). In the songs of Central Europe this phenomenon is called “Metatyp”.⁶ Typical song incipits: a part of songs are beginning with a -5/1⁷ pattern, with the fifth degree as upbeat. This model is also very common to central European songs and occurs especially in faster melodies. Less common, i. e. more distinctive Scottish, are beginnings of songs in slow movement with three steps up or down, followed by a larger skip or a change of the melodic line, whether by step or by skip. These figures can be found inside the songs as well.⁸ A lot of the songs of Scotland are more developed and sophisticated with a majority being completely

diatonic with scales of seven and more tones. Scottish tunes have diverse tonalities from pentatonic to modal scales⁹. Typical Scottish songs are those with pending tonalities between major and minor, respectively between other scales, as we can see here in the example of *My Nanny O*. The phrases A/D & F are in c-minor (c-minor can be considered as the main tonality of the song), whereas the phrases B/C1/E & C2 tend to Eb-major. Another attribute of Scottish songs are dotted rhythms. In this song

they occur more sparsely. The scots snap, this “very life-blood of Scots musical rhythm”¹⁰ consists in an inverted dotted rhythm with the shorter semiquaver first. It appears in bar 13.

On the other hand the songs Haydn grew up with in his east Austrian homeland were quiet

different. In his music we often can hear this Central European folksong tradition. *Das Sauschneiderlied* is a typical song of Central Europe and has six short asymmetric phrases. The number of different phrases is 3 with a range of a 7th. Without this upbeat, the range would be only a 4th. This typical song from Central Europe begins with an archetypal upbeat D-G and has a diatonic five tone scale (degrees 1-5 in G-Major), without being a pentatonic song because of the occurrence of the semitone step b-c. The sixth and seventh degrees are missing. The *Sauschneiderlied* has been arranged to a *Capriccio* with variations for piano by Haydn.¹¹

Example 2

Das Sauschneiderlied

The musical score is written in G major, 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) is marked 'A' and contains the lyrics: 'Acht Sau-schneider mias-sns sein, mias-sns sein, wanns an Sau-bärn wulln'. The second system (measures 5-8) is marked 'C' and contains the lyrics: 'schneidn. Zwoa vorn und zwoa hin - tn, zwoa halt - tn oa-na bin - dtn, und'. The third system (measures 9-12) is marked 'B' and contains the lyrics: 'oa - na schneidt drein, schneidt drein; eah-na ach - te mias-sns sein.' Section markers A, B, and C are placed above the notes at the beginning of their respective systems.

The song models that Haydn arranged for the Scottish publishers differed not only melodically but also formally from what he was familiar with. Haydn often had to transfer modal songs into tonal compositions. After having arranged hundreds of songs, he got exhausted and mentioned in a letter to Thomson that he was tired of arranging further songs he didn't like and which always remained strange to his musical feeling,¹² although after a while he accepted to pursue his collaboration with Thomson, which in addition not only brought him honour within the Scottish population, but also was a quite lucrative affair for him. Despite his precarious health at the age of seventy, his sense of business was unbroken and so he asked several times his apprentice Sigismund Neukomm (1778—1858) for assistance.¹³

THE INSTRUMENTATION

While the arrangements for Napier were accompanied by a violin and a basso continuo, those for Thomson and Whyte were additionally enforced by a violoncello; but the main instrument remained always the piano. However it was never stated that the string parts could be leaved out. They not only doubled the right and the left hand, but also could play some independent traits. The instrumentation is equivalent to the keyboard

trio, a typical genre of the Viennese classical period that Haydn raised to a first zenith. He composed 29 trios from the late 1760 years to 1797. However the denomination folksong arrangements with keyboard trio would be inadequate: At the end of the 18th century music playing in Scotland was quite different to the traditions of today. Wind instrument with the exception of recorder and flute and percussion were performed generally by professional musicians, while string and keyboard instruments were played by amateur musicians. Furthermore men preferred recorder, flute, the Scottish fiddle, which became very popular in Scotland during this time,¹⁴ or the violoncello. Female players tended to the piano. This

tradition reflects perfectly a societal situation with men leaving their home in the morning and coming together for making music collectively in the evening and women staying alone at home and playing piano. In this sense and because of playing music alone, women played instruments able to produce harmonies and men, meeting in groups

of amateur musicians, played monodic instruments.¹⁵ The instrumentation of the folksong arrangements is indeed equal to the keyboard trio; however it must be seen under a regional and sociological viewpoint and not under the perspective of genre. The keyboard trio should be considered only as an instrumental “template” for the arrangements. In addition to the bagpipe the violin (better known as fiddle) can be considered as a fundamental instrument in folk music. As a matter of fact piano and cello being also played by amateurs, it seemed obvious for the publishers to ask Haydn to arrange for these popular instruments in the Scotland music life. Concerning the composition of the instruments we know from a query from Thomson to Hummel, a later collaborator of the Scottish publisher to arrange for violin or flute, cello and pianoforte.¹⁶ Yet we have no proofs if Thomson solicited Haydn also to arrange for this instrumental combination.

THE MUSIC OF HAYDN'S ARRANGEMENTS

Among the 429 melodies Haydn wrote for Scottish publishers as many as 73 were arranged twice or more. *My Nanny O* actually was arranged four times.

Publishers and First Publications of *My Nanny O*

JHW XXXII/	Ordered by	1st Publication
1:37	William Napier	1792
3:199	George Thomson	1805
4:317	George Thomson	1803 composed, but not published by Thomson
5:381	William Whyte	1806 (cf at the end of the article)

When it comes to music, we will opt for an example that exemplifies the typical style of Haydn, i.e. the arrangement for William Whyte. The notation of the score sums up Haydn's practice: The violin is conceived as a counterpart to the voice and benefits from a certain independence of the right hand. It could be leaved out; but in this case the composition would lose musical substance, but would still remain playable. The keyboard is the main accompanying instrument and is positioned as usual directly under the voice part. The violoncello assumes the role of an amplifier of the left hand — the sound of keyboard basses of the time of Haydn being less voluminous than those of a concert grand of today. We can observe that the violoncello doubles the lowest part of the left hand. In some arrangements however Haydn bestows on the cello a more independent part. Beethoven, who also arranged about 150 songs for Thomson, chooses a different order with the string instruments above the vocal part(s) and the piano below. Compared to Haydn he conceives the strings as a counterbalance to the keyboard with an autonomous cello part.¹⁷ Usually Haydn's piano score does not exceed three parts, except in homophone passages, i. e. in chords or in slower progressions as seen in the last few measures. The voice is always doubled, be it by the right hand, as usual, or the violin, or by both. In *My Nanny O* Haydn maintains his acquired habit in doubling it in large passages by the right hand and in juxtaposing the violin at the end of the vocal part. He economizes on dynamics, which in this example seem to be forgotten completely. But dynamics are performed between the lines and often in relation to the textual statements. The information about the song text and instrumental parts, the so-called “symphonies”¹⁸ also arise from Thomson's letter to Hummel: Haydn and the other arrangers had no idea of the text, because melodies were sent without text, except some explications about its content. The “symphonies” should be six to eight bars long — in reality Haydn's ritornellos are some-

what shorter.¹⁹ However Thomson was not at the origin to bring out songs with instrumental parts. Shortly before, the Italian-born musician Domenico Corri (1746—1825) had also published a song collection for voice and continuo with introductions and ritornellos.²⁰ The example of *My Nanny O* gives indeed a comprehensible insight to this requested formal structure: The introduction has eight bars, and the ritornello is four bars long. The song incipit is anticipated during two bars at the very beginning of the arrangement in the right hand — this is a common attribute of most arrangements. The violin doubles it in the upper octave.

**The Lengths of the “Symphonies”
of the Four Arrangements
of *My Nanny O***

JHW XXXII	Introduction	Ritornello
1:37	no introduction and ritornello	
3:199 for two vocal parts	4 bars	2 bars
4:317	8 bars	6 bars
5:381	8 bars	4 bars

The transition to the vocal part is four bars long and is realised mainly by the dotted rhythm — a semantic trait of Scottish songs — in reference to the song upbeat, followed, after a crotchet rest, by a final cadenza. The motivic allusion to the song melody is principally more important in the introductions. As a basic principle of Haydn the ritornello relates seldomly to motivic elements of the precedent melody. In the ritornello JHW XXXII/5:381 for Whyte's collection we notice again the occurrence of the dotted rhythm. The common trait with the arrangements for Thomson is the two bar anticipation of the melody incipit. In the Whyte arrangement Haydn ascribes less importance to another distinctive element, the motive of a descending octave followed by a dotted rhythm and a crotchet at the end of the song.²¹

Example 3

JHW XXXII/3:199, JHW XXXII/4:317, JHW XXXII/4:317,
p. 114 — End of p. 137 — End of p. 139 — End of
the introduction the introduction the ritornello

Example 4²⁴

Haydn refers to this characteristic element of *My Nanny O* in placing it at the end, i. e. at exposed positions in the instrumental parts. In the arrangements “playing” with motives and the imitating short melodic cliches replaces the development of thematic material in larger and more structured musical artefacts. In contrast to the arrangements for Thomson and Whyte the “harmonisations”²² for Napier are not bounded with “symphonies” and has its — less skilful — antecedent inter alia in the *SMM*, but here without violin part. The divergent structure and instrumentation also implicates a different treatment of the instruments. Most obvious is the voice standing alone, without being doubled. — It can however be played by the piano player. The violin part is a mixture of a discreet accompaniment and of a second voice. Both, the violin and the thinly conceived basso continuo part,²³ cede the primacy to the voice (see example 4).

SUMMARY

At the beginning of his collaboration with the Scottish editor Thomson we can see Haydn energetically involved in a new experience which seemed to interest him strongly. Transferring motives of the original song melody into the instrumental parts is a proof for a more intensive identification of Haydn with the music of Scottish songs. This can be observed during the first period of the master's relationship with Thomson. After a while however his interest seems to degenerate. Motivic work evaporates and arrangements become more uniform. Later arrangements for Thomson and for Whyte point up a more reserved, but a seasoned and self-confident Haydn, who economises on his talents, but still realises pleasing little compositions which were accepted generously by the editors and by Scottish amateur performers, for whom they were finally planned.

Most arrangements remain at a higher artistic level than those of Pleyel and of Kozeluch, or even those of Hummel and Weber, but not than those of Beethoven, which however were often confronted with the objection to be too difficult for amateur musicians.

We finally observe that musicology has taken little notice of this immensely vast corpus of Haydn's oeuvre since 1961 and especially after 2001, when the first arrangements were published by the Haydn Institute of Cologne in the context of the Complete Haydn Edition. Audio records of all Scottish songs of Haydn will be available in the *Haydn Year 2009*, recorded by the *Haydn Trio Eisenstadt*.²⁵

Example 5²⁶

My Nanny O

Adagio

Violino

Voce

Fortepiano

Violoncello

5

Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang

11

moors an' mos - ses mo - ny, O; The win - try sun the day has clos'd, And I'll a - wa to NAN-NIE, O.

The musical score is written for Violino, Voce, Fortepiano, and Violoncello. It is in 3/4 time and the key of B-flat major. The tempo is marked Adagio. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Violino and Violoncello parts. The second system (measures 5-10) includes the Voce part with the lyrics "Be - hind yon hills where Lu - gar flows, 'Mang". The third system (measures 11-16) includes the Voce part with the lyrics "moors an' mos - ses mo - ny, O; The win - try sun the day has clos'd, And I'll a - wa to NAN-NIE, O." The Fortepiano part provides accompaniment throughout, with a piano (p) dynamic marking in measure 10.

17

The west - lin wind blows loud and shill, The night's baith mirk and rain - y, O; I'll

21

get my plaid, and out I'll steal, An' owre the hills to NAN - NIE, O.

25

NOTES

¹ Cf. Kirsteen Mc Cue: *George Thomson (1757—1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context*. Dissertation. — University of Oxford, 1993.

² See: Susan Doering: *Haydn's Scottish Songs*. — URL: [http://ukinaustria.fco.gov.uk/en/working-with-austria/working-together-past-present/austro-british-links/haydns-scottish-songs \(2/2009\)](http://ukinaustria.fco.gov.uk/en/working-with-austria/working-together-past-present/austro-british-links/haydns-scottish-songs (2/2009)).

³ Cf. Georg August Griesinger *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Reprint of the edition of Leipzig 1810. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979; Peter Krause (Ed.), p. 56 & Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort*. — Berlin: Henschel, 1959, Horst Seeger (Ed.), p. 158.

⁴ See letter contact between Haydn and Thomson => Bartha, JHW XXXII, 3—4.

⁵ James Johnson: *The Scots Musical Museum (SMM)*. Vol. 1. — Edinburgh, 1887, p. 89. Nanny O however was published first by Alexander Stuart in his collection *Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs*, Edinburgh 1725 ca., p. 86 and appeared in further collections; William Thomson, *Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick* (sic). — London 1726, p. 38; finally a second edition in the SMM. Vol. 6. — Edinburgh, 1803, p. 600.

⁶ Cf. Wiegand Stief: *Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe*. — Bern: Peter Lang, 1995.

⁷ The digits mark the tone degrees in relation to the fundamental. 1 would represent the tone C in C-Major or in c-minor and -5 the fifth degree below middle C.

⁸ Examples of ascending incipits are: 345121, 12321, 123-5-61; Examples of descending incipits are: 32135, 321543.

⁹ Cf. Francis Collinson: *The traditional and national music of Scotland*. Routledge and Kegan Paul. — London, 1966, pp. 4—10.

¹⁰ Collinson, p. 29.

¹¹ Capriccio on *Acht Sauschneider müssen sein*, Hob. XVII/1.

¹² Cf. Dénes Bartha, (Ed.): *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung*, H. C. Robbins Landon. — Kassel: Bärenreiter, 1965, p. 390, letter of 2/01/1802.

¹³ Cf. Rudolph Angermüller: *Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn*. In: *Haydn-Studien* III/1 (1974), p. 151—154.

¹⁴ Cf. David Johnson: *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*. — London: Oxford University Press, 1972, p. 101.

¹⁵ Cf. *Ibid*, p. 23.

¹⁶ Cf. James Cuthbert Hadden: *George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence*. — London: Nimmo, 1898, p. 350.

¹⁷ Cf. Petra Weber-Bockholdt: *Beethoven Werke. Abteilung XI, volume 1. Schottische und walisische Lieder und Kritischer Bericht*, Munich, Henle, 1999.

¹⁸ The term “symphony” appears also in the collection title; cf. for instance, George Thomson: *A Select Collection of Original Scottish Airs, for the Voice with introductory & concluding Symphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin & Violoncello, by Haydn*, vol. 4. — London, Edinburgh, 1805.

¹⁹ Cf. Hadden, p. 350 (see above).

²⁰ Cf. Domenico Corri: *New and complete collection of the most favourite Scots songs*, 3 vol., Edinburgh 1783—1788, ca.

²¹ ... i. e. the phrases D and partially also F (cf. song example above).

²² The term “harmonisation” sorts well with the songs arranged for Napier and is applied in the subtitle of the collection.

²³ The numbers of the figured bass may possibly not have been added by Haydn!

²⁴ JHW XXXII/1:37, s. 39, first part, with an earlier text to Burns (cf. above).

²⁵ Cf. <http://www.haydntrioeisenstadt.at/> (10/2008).

²⁶ *My Nanny O*, JHW XXXII/5:381, p. 45.

Damien Sagrillo

Doctorate in ethnomusicology,
Professor of music Université du Luxembourg
Faculté des Lettres des Sciences Humaines,
des Arts et des Sciences de l'Éducation,
Unité de recherche IPSE

