

STM 1956

Mozart och Sverige
Det första emottagandet

Av Stig Walin

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

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

MOZART OCH SVERIGE

DET FÖRSTA EMOTTAGANDET

AV STIG WALIN

ÄVEN OM DET torde vara omöjligt att med säkerhet fastställa, när Mozarts konst först började bli känd för en större allmänhet i Sverige, så finns det dock belägg för att det skedde åtminstone i slutet av 1780-talet. 1789 utannonserades nämligen i programmet till en offentlig konsert i Stockholm en symfoni. Den följdes snart av andra verk och tonsättningar av Mozart spredos snabbt även till musikcentra utanför huvudstaden.¹

Under 1700-talets sista och 1800-talets första årtionden möter man i Stockholms seriösa konsertprogram inte endast symfonier utan även serenader, konserter och kammarmusik samt uvertyrer, »pièces» och ensembler i skiftande arrangemang ur »Don Juan», »Trollflöjten», »Cosi fan tutte» och »Titus». På Kungl. Teatern vann Mozart insteg år 1812 med »Trollflöjten», som 1813 följdes av »Don Juan» och 1814 av »Enleveringen ur Seraljen».²

Vid utskottssammanträde den 26. februari 1794 inom Kungl. Musikaliska akademien föreslog J. Chr. Fr. Haeffner, att den första av tre planerade konserter skulle inledas med en »Sinfonie af Mozart», till vilken Haeffner själv hade utskrivna stämmor.³ Under åren 1802 och 1803 diskuterades inom akademien planer på ett offentligt uppförande av »Requiem»,⁴ som givits privat i Stockholm redan i februari 1802.⁵ Ett konsertmässigt framförande av verket inför offentligheten

¹ Jfr S. Walin, »Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik», diss., Uppsala, 1941, och »Musiken i skolorna i Sverige under upplysningstidevarvet», STM 20, 1938, s. 84 ff.

² »Figaros bröllop» och »Titus» gävos däremot först på 1820-, »Cosi fan tutte» först på 1830-talet.

³ »Utskottsprotokoll 1772—95.» Den 10. nov. 1794 betalade akademien enl. prot. kopieringskostnaderna för en Mozart-symfoni. Om det här föreligger något samband med Haeffners förslag, har inte kunnat fastställas.

⁴ Ak:s prot. 1802 d. 23. okt. § 4, 27. okt. § 2, 27. nov. § 1 och 1803 d. 15. jan. § 2. Enl. det förstnämnda prot. undrade ak:s kamrerare, grosshandlare Maulström, »om icke, sedan Akademien utifrån erhållit Partiturerne till *Årstiderna* af Haydn och *Requiem* af Mozart, hon skulle finna för godt att för Allmänheten låta uppföra denne Musik». Jfr även C.-G. Stellan Mörner, »Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe», diss., Uppsala 1952, s. 386 anm. 1.

⁵ Jfr Mörner, a. a., BrSA Nr. 270, s. 386.

kom dock inte till stånd förrän 1805. 1806 börjar Mozarts namn förekomma i meddelanden rörande undervisningen inom akademiens läroanstalt. Vid examen i sångklassen den 19. juli d. å. sjöng en av examinanderna arian »Förgät ej mig».¹ När fr. o. m. år 1814 undervisningen i piano på allvar kom i gång, fingo även pianoeleverna studera in verk av Mozart. I en till prot. den 15. juni 1816 fogad bilaga med uppgifter angående undervisningen förtecknas inte endast sånger av Mozart utan också en »Solo-Sonate i C-dur» och en »svår Son. af Mozart med stränga imitationer efter dubbla contrapunkten».²

I förteckningar över Uppsala universitets notbestånd upptagas under år 1799 bl. a. ett par symfonier och anges under år 1801, att man abonnerat på såväl Mozarts som Haydns arbeten. Inventarieförteckningar i gymnasiet i Linköping från perioden 1794—1803 upptaga symfonier och till sextetter arrangerade symfonier. Den 2. november 1800 uppförde amatörer i Göteborg en uvertyr. I gymnasierna i Strängnäs och Växjö förtecknas symfonier under åren 1803 resp. 1805 o. s. v. Ett bekant exempel på att Mozart odlats i hemmen ute på den svenska landsbygden före det 18. seklets slut ger E. G. Geijer. Han omtalar i sina berömda »Minnen»,³ att han redan vid 16 års ålder, innan han lämnat födelsebygden, d. v. s. före år 1799, ägde en verklig musikalisk bildning med en repertoar, som sträckte sig från »Schobert och Bocherini till Haydn och Mozart».

Den snabba spridningen av Mozarts verk ut över landet underlättades, ja möjliggjordes av den inhemska musikaliehandelns kraftiga uppblomstring vid 1700-talets slut.⁴ Notmaterial till tonsättningar av Mozart började utannonseras till försäljning åtminstone vid mitten av 1790-talet. Rörande den av Breitkopf & Härtel i maj 1798 kungjorda utgåvan av Mozarts samlade verk igångsatte den även som musikaliehandlare verksamme G. J. A. Berwald en livlig reklamkampanj i okto-

¹ Prot d. 19. juli § 8. En visa med denna textbörjan och med Mozart angiven som tonsättare finnes, som bibli. Lellky haft vänligheten att påpeka, i »Musikaliskt Tidsfördrif» årg. 1797. Denna visa finns dock ej i KV. Här finns det däremot såsom Anh. nr 246 en sång med tysk text »Vergiss mein nicht», som på många håll tillskrivits Mozart. Hur examensprovets aria förhåller sig till dessa sånger, är det dock på grund av de knapphändiga källupplysningarna omöjligt att fastställa. Andra uppgifter vid examen i fråga voro en polonäs av Paër, en aria av Gluck och två av Naumann, näml. Skyddsängels aria ur »Gustaf Wasa» och en aria ur »Cora». Av de flerfaldiga Mozart-verk, som framfördes inom sångklassen vid senare examens-tillfällen, kan här nämnas en fyrstämmig »kör ur Mozarts mässa Kyrie», prot. d. 22. juni 1808.

² KV 533? Jfr A. Hyatt King, »Mozart in Retrospect», Oxford, 1955, kap. 10 »The Growth and Significance of Mozarts Counterpoint», s. 164 ff.

³ Uppsala 1834, s. 11 f.

⁴ Jfr A. Wibergs innehållsrika och väldokumenterade »Den svenska musikhandelns historia», Sthlm, 1955, kap. 2, »Musikhandeln under 1700-talet», s. 47 ff.

ber och november d. å.¹ En bokhandlare som Holmberg i Stockholm hade en väl utvecklad försäljningsorganisation i landsorten. Inte endast denne Holmberg utan även andra bokhandlare besökte dessutom marknaderna på olika håll i landet för att sälja såväl böcker som noter. Genom bokhandlarna försåldes också Åhlströms under åren 1789—1834 utgivna »Musikaliskt Tidsfördrif», som blev vida spridd och som innehåller talrika tonsättningar av Mozart i för amatören lämpliga sättningar.

Den gjorda sammanställningen ger vid handen, att perioden för den första Mozart-odlingen i Sverige började vid en tidpunkt, då Gustaf III:s lysande kulturepok befann sig i sin rikaste utveckling. Framåt i tiden kan perioden lämpligen avgränsas till 1814 års slut, då man hos oss under tre på varandra följande år, 1812, 1813 och 1814, f. f. g. på allvar kom i kontakt med mästarens operakonst.

Det så avgränsade tidsavsnittet var på det konstnärliga liksom på andra områden händelserikt och komplicerat. Upplysningstidens och nyklassicismens konstideal förändrades och modifierades eller undanträngdes helt av den inbrytande romantiken. I Sverige stod striden mellan den akademiska förnuftsbetonade »Snille och Smak»-estetiken å ena och phosphoristernas och deras gelikars känslö- och hänförelsekult å andra sidan; en strid, som flammade upp i full låga vid slutet av 1800-talets första årtionde.

Denna strid utkämpades även på det musikaliska området om än med ett mindre uppbåd av deltagare än på de bildande konsternas och litteraturens domäner. Det musikestetiskt bildade och intresserade skiktet var hos oss vid denna tid — liksom ännu långt senare — tunt. I Sverige har musiken långsammare än de övriga konsterna nått en något rikare utveckling. I en litteraturöversikt över perioden 1803—1810 i ett av den nya romantiska skolans pressorgan, »Lyceum», heter det i ärg. 1810 betecknande nog, att skulpturen och i synnerhet måleriet flitigt idkats men att musiken däremot vore en konst, »som aldrig velat bli rätt inhemsk i Sverige».²

Hur mottog man nu hos oss denna mozartska musik, som vid slutet av 1700- och början av 1800-talen tog klingande gestalt på konserter och operaföreställningar, som med iver omhulldades av de aktiva amatörerna och som blev lärostoff i musikundervisningen? Med vilken grad av förståelse möttes den? Så skulle de frågor kunna formuleras, som i det följande skola upptagas till behandling.

¹ Wiberg, a. a., s. 114 f. Den 3. juli 1799 beslöt Musikaliska akademien att prenumerera på utgåvan, prot. § 1.

² Ett par årtionden senare skrev man dock i »Heimdall», d. 11. okt. 1828: »Det är en anmärkning, lika allmänt som rättvist gjord, att musikens värde i Sverige succesfult stigit på de senare år.» Jfr S. Walin, »Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet i Stockholm före utrikesresan 1828», STM 28, 1946, s. 8 ff.

Den tidigaste Mozart-odlingen i landet omfattade i sina viktigaste delar instrumentalmusik och opera (till att börja med dock endast enstaka operapartier). De uppställda frågorna låta sig lättast besvaras, i vad de avse den sistnämnda konstarten.

När Mozarts musik vid slutet av 1780-talet först nådde vårt land, blomstrade litteraturen, de bildande konsterna och även musiken som aldrig förr. Beträffande den sistnämnda så gäller detta framför allt vokalmusiken. Den gustavianska epoken utgör sällskapsvisans gyllene tid framför alla andra.¹ Och den gustavianska operan betecknar ju det hittills glansfullaste skedet i vår inhemska operaodling.

Denna vokalmusik, främst då operan, uppmärksammades av landets estetiskt bildade kulturelit i en utsträckning och fick ett utrymme i pressen, vartill det inte finns någon motsvarighet på instrumentalmusikens område. Detta står i god överensstämmelse med det förhållandet att 1700-talets musikestetik över huvud taget främst intresserade sig för vokalmusiken. Den musikestetiska diskussion, som förekommit i Sverige under Frihetstiden — i kretsen kring Roman och inom Utile Dulci² — hade också nästan uteslutande rört sig kring vokalmusiken. Till denna diskussion anknöt man direkt under den följande epoken.

När Gustaf IV. Adolf i slutet av år 1806 drog in anslagen till Kungl. Teatern, kunde under en följd av år operakonstens stora verk inte uppföras i Sverige. Smärre stycken gavs dock, bl. a. på den s. k. operetteatern. Men när den stora scenen öppnades igen år 1812 visade det sig, att det estetiska intresset för den stora operan inte slappnat. Pressen fylldes på nytt av recensioner och inlägg rörande föreställningarna på Kungl. Teatern. De ttaintresse omfattade även Mozarts operor.

För instrumentalmusikens del ligga förhållandena däremot ogynnsammare till. Anledningen härtill är dock inte enbart den, att den musikestetiska diskussionen i Sverige under huvuddelen av den period, varom här är fråga, var livligast och mest inträngande på operans område.

Fr. o. m. 1700-talets senare del kan man hos oss liksom på annat håll spåra inte endast ett växande intresse för den självständiga instru-

¹ B. v. Beskow erinrar sig i sina 1857 fullbordade »Levnadsminnen» med rörelse den gustavianska sällskapsvisan med texter av Kellgren, Franzén, Vallerius m. fl. och melodier av Åhlström, Palm, Collin o. a. och så som den föredragits av Karsten, som givit åt visan »all den lyftning, karaktär, liv och hänförelse, varav den är mäktig». Detta skede i sällskapssången hade fortfarit till »inpå 1820-talet, då genom Harmoniska sällskapets uppkomst den flerstämmiga sången blev så allmän, att kvartetten överallt trädde i den enkla visans ställe». I musikaliskt avseende hade detta ofta varit en vinst men mindre i poetiskt; F. Bööks utg., Sthlm 1928, s. 229 ff.

² Jfr S. Walin, »Kungl. Svenska Musikaliska Akademien», UUA, 1945: 4, s. 79 ff. o. 90 ff.

mentalmusiken utan också en allt större förståelse för dess speciella egenart.

Ett tidigt exempel på ett lidelsefullt försvar för instrumentalmusiken som självständig konstart är den långa »Något om Compositeurer, Virtuoser, Raisoneurer» rubricerade artikeln i »Stockholms Posten» 1780 nr 92 och 94. Den är ett svar på en insändare i nr 63 av samma årgång, »Något om Compositeurer och Virtuoser», i vilken många hårda ord fällas om tonsättarna av instrumentalmusik och deras alster.¹

Viss förståelse för ett cykliskt instrumentalverk som ett sammanhängande helt visar J. A. Mecklin (Miklin),² när han i sin i många avseenden förtjänstfulla lilla lärobok »För begynnare i tonkonsten», Linköping, 1802, s. 7, skriver: »En följd af två, tre, till fyra stycken med ett slags sammanhang sins emellan, kallas Sonat.» Miklin anför bland sina källor även J. G. Sulzers spridda och flitigt utnyttjade »Allgemeine Theorie der Schönen Künste». Det ligger nära till hands att antaga, att han för sin korta beskrivning av sonaten utgått från Sulzer. Även denne talar om sonaten som ett instrumentalstycke »von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen». Sulzer förutsätter dock inte något sammanhang mellan dessa delar utan framhåller tvärtom, att de vore »von verschiedenem Charakter».³ Det ligger ungefär 30 år mellan Sulzers och Miklins formuleringar. Under dessa 30 år nådde den nya, företrädesvis cykliska instrumentalmusiken med Haydns och Mozarts mästerverk en första svindlande höjdpunkt och förvandlades från en följd av angenämt växlande satser till en helhet med ett inre och stundom även yttre samband mellan de olika delarna.

Andra vittnesbörd om ett tilltagande intresse för instrumentalmusiken äro konsertrecensionerna. Fr. o. m. ca 1810 behandla de ofta och utförligt även programmens instrumentala inslag.⁴

I tidningar och tidskrifter införda artiklar om olika med instrumentalmusiken sammanhängande frågor spelade säkerligen en stor roll för spridningen av en fördjupad förståelse för konstarten i fråga och för dess olika typer. Som en artikel av denna art kan här nämnas »Något om de olika Musik-slagen», som finnes införd i »Journal för Litteraturen och Theatern» 1811 nr 123—125. Artikeln innehåller en utomordentlig

¹ Se härom utförligare Walin, »Beiträge . . .», s. 67 ff. o. 71 f. Här antages, att Kellgren vore förf. till art. i nr 63. Den på olika håll diskuterade frågan om Kellgrens författarskap till de förhållandevis talrika musikestetiska art. i »Stockholms Posten» ställes på ett intressant sätt i ny belysning av I. Leux-Henschen på annan plats i denna årg. av STM.

² Son och efterföljare till den bekante dir. mus. J. Miklin i Linköping.

³ Cit. efter 2:a uppl. del 4, Lpz. 1779, s. 210. 1:a uppl. utkom under åren 1771—75.

⁴ Jfr Walin, a. a., s. 227 f. o. 240 f.

översikt inte endast över den nya utan också över den något äldre europeiska konstmusiken med den traditionsrika dispositionen av det rika stoffet i de olika musikslagen: »1) Kyrkmusik, 2) Kammarmusik, 3) Theaternusik, 4) Fältmusik».¹

Artikeln skänker läsaren många värdefulla upplysningar bl. a. om den aktuella instrumentalmusiken. Inte minst gäller detta om den i nr 124 införda karakteristiken av den äkta kammarmusiken. Som dess främsta kännetecken framhålls alla de ingående stämmornas likvärdighet. Stycken med endast en ledande stämma till de övrigas ackompanjemang vore ej »egentliga» »Duo's, Trio's m. fl.» Om kammarmusikens höga uppskattning vittnar artikelförfattaren, när han skriver att »egentliga» trios, kvartetter o. s. v. »värderas af kännare såsom den finaste, mest granlaga och uttrycksfulla musik».

Man vill gärna tro, att denna skildring av den nyare kammarmusiken, direkt påverkat den recensent, som i samma tidning, »Journal för Litteraturen och Theatern», 1812 nr 8 och 11, granskar en den 4. januari d. å. för »Hr Crusells räkning» given konsert. Programmet upptog bl. a. en kvartett av konsertmästaren Chr. Fr. Müller. Om denna tonsättning skriver anmälaren: »Den Qwartett, hwari han [Müller] nu lät höra sig har wäl, såsom komposition betraktad, ej anspråk att det minsta höja sig öfwer medelmåttan, utan måste till stor del låna sitt värde af exekutionen.» Men så medgifwa äfwen flera erkänt goda kompositörer, att Qwartetten, sådan den rätteligen bör wara, är ett slag af musikaliskt arbete, mer swårt än man tror att lyckas i. Den närwarande är ej af äkta genren; den tyckes wara gjord endast att låta första Instrumentet allena briljera, och de andra (mer subordonnerade här än i Qwartetten bör och plär ske) blott ackompanjera.»

Man kunde med fog hoppas, att den påtalade så småningom allt livligare pressdiskussionen rörande den självständiga instrumentalmusikens estetiska problem även skulle omfatta Mozarts verk och att man sålunda åtminstone från slutet av den här behandlade perioden skulle kunna få en detaljrik bild av hur dessa verk bedömdes. Men i realiteten förhåller det sig inte så.

Den inledande sammanställningen visar, att Mozarts instrumentalmusik nådde den svenska publiken långt innan hans operor i sin helhet gingo över scenen. Det skedde vid en tidpunkt, då recensioner av musikaliska evenemang över huvud taget voro sällsynta och då de förekommande anmälningarna i överensstämmelse med den då härs-

¹ Varken författare eller källa finns angiven. En fotnot i nr 126 med ett tillägg särskilt avsett »för swenska Läsare» ger dock vid handen, att det är fråga om en översättning. Originalen är med all sannolikhet tyskt. Tyska tonsättare behandlas nämligen särskilt utförligt.

² Angående denna, se nedan!

kande musikestetikens allmänna intresseriktning företrädesvis uppehöll sig vid vokalmusikens alster. När man sedan började att mer regelbundet och detaljerat recensera även konserternas instrumentala inslag, var Mozarts ställning som tonsättare på det instrumentala området sedan länge befast. Hans hithörande verk representerade då inte längre någonting egentligen nytt. Detta hade till följd, att recensenterna inte uppehöll sig särskilt vid dem utan i stället vid andra tonsättares alster, som kunde anses ha nyhetens behag.¹

De talrika inslagen av Mozart-verk i programmen vid offentliga musikföreläsningar och inte minst mängden av dylika verk i musikaliehandlarnas försäljningsannonser² vittna om uppskattning från den svenska allmänhetens sida.

Redan långt innan den unga romantikens estetik med dess lära om känslan såsom den för musikanammandet viktigaste själsförmögenheten blivit den förhärskande, hade konstnjutningen hos de estetiskt obildade musikälskarnas stora flertal främst varit en känslans angelägenhet. Dessa musikälskare ville framför allt ha en musik, som tillfredsställde deras längtan efter att ohämmat få ge sig hän åt det av tonerna väckta känslösvalet. De kommo härigenom lätt i en utpräglad motsatsställning till de estetiskt bildade »kännarna» på det musikaliska området.

Ett par instruktiva exempel härpå skola anföras.

Inom Musikaliska akademien behandlades den 28. oktober 1801 ett memorial angående en serie om fyra smärre abonnemangskonserter, som skulle ges i akademiens egen regi. Memorialet, som undertecknats av bl. a. följande ledamöter, nämligen Frigel, Åhlström, Haefner och grosshandlaren Eichstädt, innehåller bl. a. ett utförligt programförslag. Under punkt 1 upptagas här concerti grossi av Corelli och Geminiani, som borde uppföras »åtminstone hvar annan gång». Vid sammanträdet avstyrkte Eichstädt konserterna över huvud taget och riktade därvid skarp kritik mot bl. a. programförslagets 1:a punkt. I sitt yttrande till protokollet skriver han:

»Ehuru jag kanske återigen äfventyrar at få namn af Idiot, får jag dock för min del afstyrka dem [de täta framförandena av Corellis och Tartinis (!) concerti grossi],³ eller åtminstone deras uppförande vid hvarje Concert. När et publikt Värk gör en offentlig förrättning inför

¹ Hur pass vanlig t. ex. klarinettkonserten ansågs vara, får man en antydning om i en passus i en längre insändare i »Stockholms Posten», 1810 nr 51, 55, 63 o. 64 ang. missvisande konsertannonsering. Härom heter det i nr 51 bl. a.: »... ty, om man nu köper Grisen i säcken blott på den der lofwande Annoncen, så får man slutligen, när Concert-Affichen sista dagarne meddelas, intet höra annat än wanliga Clarinetts-Concerten af Creuser, Mozart eller Cameleonti». Jfr Walin, a. a., s. 250.

² Jfr Wiberg, a. a., s. 135 f. med katalogavbildningen s. 137, där tonsättningar av Mozart stå först inom de olika verkgrupperna.

³ Tartini nämns aldrig i programförslagets p. 1.

Allmänheten, bör det ock någorlunda rätta sig efter Allmänhetens Smak, och då Ändamålet med alla offentliga Concerter är, att roa Allmänheten: så bör man ock gifva sådan Musique, som mäst är i dess Tycke. Låt vara, at man skall vara Idiot, för at icke finna Corellis Concerti Grossi smakliga, så är ändå gifvet, at största Delen af Åhörarne finner sig föga uppbygd deraf. Jag har häruti återigen Erfarenheten på min Sida, och Värkan, som Tartinis Concert, ehuru speld af Concert Mästaren Müller, gjorde på Pluraliteten af Åhöraren, är ännu i färskt minne.»¹

Citatet visar, hur stor kärleken till högarockens italienska instrumentalsättare och de barocken närstående övergångsmästarna var inom det estetiskt bildade skiktet i Sverige ännu vid 1800-talets början. Eichstädt skiljer sig härutinnan på intet sätt från de övriga utskottsmedlemmarna. Hans uppfattning om offentliga konserter som rena nöjeställningar och om en programsättning främst efter lyssnarnas smak är också den för 1700-talet typiska. Men han såg mer realistiskt just på denna programsättning än vad utskottsmajoriteten gjorde. Den stora publiken fann nu musik i barockens stil uppenbarligen tråkig. Denna musik kunde inte tillfredsställa kravet på stämning och omedelbar känsla, inte ens, när den framfördes av den just för sitt känslosamma spel omtyckte Müller.²

Ett i all sin korthet värtaligt vittnesbörd om, hur högt allmänheten vid ungefär samma tid som det nyss refererade utskottsmemorialet kunde värdesätta den nyare instrumentalmusiken ger en recension i »Dagligt Allehanda» 1799 nr 100 av en av Abbé Vogler given konsert. Programmet upptog förutom tre vokala även tre instrumentala nummer, nämligen en ny symfoni av Vogler, ett pianosolo och en ny obligat kvartett av konsertmästare Müller. Recensenten, »Uppmärksam

¹ En violinkonsert av Tartini med Müller som solist hade senast uppförts vid akademiens minneskonsert över Wikmanson den 15. febr. 1801, se närmare Mörner, a. a., s. 88 f.

² Vad den ovan redan citerade recensenten i »Journal för Litteraturen och Theatern» 1812 nr 8 o. 11 har att säga om Müllers spel, visar, att detta tillfredsställde kravet på rörelse i riktning mot det sentimentala: »Det är alltid med mycket nöje man återhör Hr Müllers Violin ... Hr Müllers genre af spel skall aldrig sakna anhängare. Hans ton, hans exekution, mera ren, mjuk, behaglig och ömt intagande än liflig, stark och briljant, har ägt den älskvärda förtjensten att röra, och äger den ännu.» — I en redogörelse för det svenska hovkapellet faller rapportören från Stockholm till »Allgemeine Musikalische Zeitung» — se härom nedan — ett liknande omdöme om Müller: »Der erste Concertmeister, Hr. Müller, der über die meisten Fächer der Direction die meiste Gewalt auszuüben scheint, ist allerdings ein sehr geschickter Mann, und vortrefflicher Violinspieler, vornämlich im Adagio und in langsamen Sätzen überhaupt. Im brillanten, sehr fertigen Spiel ist er nicht immer glücklich.» Här och på annat håll kritiseras Müller dock hårt för uraktlåtenhet att iakttaga nödig skillnad mellan piano och forte.

åhörare», skriver: »Fru Müller sjöng mycket skönt och executionen på Fortepiano var förträffelig. Den aldrakänslofullaste Musik efter min, och jag törs säga, hela Publikens omdöme, var Choralen i Symphonien och Adagion i Quartetten.»¹ Betecknande nog är det här fråga om långsamma satser, i vilka satstyper en innerlig känsla på det instrumentala området tidigast tog sig ett från barocktidens stilisering artskilt, omedelbart uttryck.²

En nyansrikare skildring av hur den stora publiken motståndslöst och oflekterat hängav sig åt den vid 1800-talets början nya musiken, finner man i en i »Polyfem» 1811 nr 29 och 30 införd recension av den i Stockholms-pressen mycket uppmärksammade »Féeri-Komedien Cendrillon» med musik av Isouard. Om uvertyren, som börjar i andante för att därefter övergå till allegro och sluta i presto, skriver författaren: »Den är i det hela komponerad i en ljuf och gratiös stil, men bär, liksom musiken hela stycket igenom, en tydlig stämpel af modernitet, d. w. s. den är helt och hållet beräknad för sinnligheten: den kittlar örat, den gör hjertat wekt, utan att begagna de tillfällen, då den kunde och borde kraftigt röra, och i stället för att höja själen, lemnar den till rof för ett blott sinnligt intryck. Och månne man ej läser detta intryck nästan på alla ansigten: De druckna ögonen simma, den öppna munnen är hel och hållen begär, en wällustig darrning bemäktigar sig hela kroppen, andedräkten är hastig och swag, korteligen: alla rusets symptom infinna sig hos åhöraren, som i detta ögonblick ej är annat än en kastboll för passionerna.» Denna målande beskrivning är dock inte recensentens egen. Han har — utan källredovisning — hämtat den från Schillers studie »Über das Pathetische», 1793.³

Tidningen »Polyfem» var som bekant ett av den nya romantiska skolans främsta organ. Schillers avgörande betydelse för denna skola är

¹ Cit. efter P. Vretblad, »Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet», Sthlm 1918, s. 128. Annonser till konserten, som gavs söndagen 28. april, anför Vretblad s. 277, nr 811.

² Enligt annonsen utfördes kvartetten av Müller och amatörer. Recensionen ger sålunda ytterligare belägg för Müllers av publiken uppskattade känslofulla spel i satser med långsamt tempo.

³ Hos Schiller heter det, Cottas utg. bd 6, Stuttgart, 1877, s. 200 f.: »Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles Schmelzende wird daher vorgezogen, und wenn noch so grosser Lärm in einem Concertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Thierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwinmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Athem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berausung stellen sich ein; zum deutlichen Beweise, dass die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Princip der Freiheit

mångfaldiga gånger omvittnad. Det citerade recensensavsnittet visar, att hans inflytande även sträckte sig till det renodlat musikestetiska området. Också här tillägnade man sig den tyske idealistens höga uppfattning om konsten, som skulle vara inte en sinnlig retning utan en själen förädlande kraft. De estetiskt bildade vände sig med avsky mot den stora publikens obehärskade känsloreaktioner och tillmätte dessa intet värde för den egentliga konstbedömningen.

I ett »Bref angående några hinder för Konsterna»¹ uppehåller sig G. A. Silverstolpe utförligt vid de obildades förmåtenhet att vilja döma i konstfrågor. Efter att ha ondgjort sig över att »Fruentimmer» så mycket blandade sig i »at döma öfver konstämnen», skriver han: »Hvarifrån kommer denna dristighet hos de okunniga at dömma öfver hvad de ej förstå? — Ifrån sjelfva okunnigheten, utan tvifvel, men också ifrån den ovanan at tro sin känsla vara en säker regel för omdöme, at blindt påstå at intrycket på raa sinnen ej kan vara bedrägligt . . . Hör omdömmena efter en concert, och den allmänna rösten skall berömma de stycken, som redan under upförningen förmått alla damer at slå takten med hufvudet, och sedan med lätthet kunna sjungas efter, eller ock de bullersamma som väl skrålat i örat, eller de ovanliga åt hvilka man ger et öfverlägset värde därför at man ej fattat deras innehåll.»

Bakom dessa formuleringar ligger den idealistiska estetikens, i Schiller-citatet redan exemplifierade lära, att den raa känslan, sådan den finns hos alla människor, står i samband endast med den sinnliga retningen. Den kan därför ej ensam fatta det väsentliga i konsten, d. v. s. det sköna. Detta är till sin kärna någonting andligt, vilket i det enskilda konstverket manifesterar sig i materialets bearbetning till skön form. Andlig bildning och förnuft äro jämte en kultiverad känsla de nödvändiga förutsättningarna för att kunna inte endast njuta av utan också fatta och bedöma konstens produkter.

Vad här anförts om den svenska allmänhetens musikaliska bildningsnivå och om dess sätt att reagera inför musiken över huvud taget, låter oss förstå, att den stora publiken väl kunde omedelbart njuta av känslan och värmen i Mozarts tonspråk men att den omöjliga kan ha haft någon djupare förståelse för den outtömliga konstnärliga rikedomen i mästarrens tonsättningar. Särskilt svårt var det naturligtvis för den estetiskt obildade att uppskatta det fulla värdet av verken inom de större musikaliska formtyperna, t. ex. symfonierna och

im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloss allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.»

¹ Infört i »Strödda Afhandlingar i Ämnen rörande de Fria konsterna», I, Strängnäs 1808, s. 94 ff.

operorna.¹ Omkring 1810 inträdde dessutom i Sverige liksom på annat håll en allmän nivå-sänkning inom det offentliga musiklivet med ty åtföljande försämring av programmens konstnärliga halt.² En av de bästa kännarna av tidens inhemska musikkörhållanden, P. Frigel, har 1815 hårda ord att säga om arten av genomsnittssvenskens musikintresse.³

För att finna mer differentierade omdömen om Mozarts konst måste man från musikälskarnas stora massa gå till de estetiskt bildade, d. v. s. till »kännarna» på området.

De inledningsvis antydda motsättningarna mellan en äldre och en yngre estetisk riktning gå ytterst tillbaka på olikheter i den estetiska grunduppfattningen. Detta visar sig i många skiftande och stundom ganska oväntade sammanhang. Som ett exempel härpå kunna två insändare i »Allmänna Journalen» från 1814 stå, den ena i nr 89 under rubriken »Ett ord om Applaudissementer», den andra i nr 92, »Ytterligare om Applaudissementer». De båda insändarnas gemensamma utgångspunkt är det i Sverige vid denna tid tydligen förhärskande bruket att på konserter och opera- och teaterföreställningar endast applådera yrkeskonstnärer men ej framträdande amatörer.

Skribenten i nr 89 börjar med en precisering av applådens »rätta primitiva» betydelse. »Detta uttryck af samfällt bifall bör, efter sin grad af liflighet, kunna betyda uppmuntran, tillfredsställelse, ända till och med förtjusning.» Uppfattningen, att det vore »ohöfligt» att applådera amatören, d. v. s. den oavlönade konstnären, visade, att man kommit långt ifrån egentliga meningen med detta högtidliga bifall, som borde gälla mer hvar meritens angår, än all grad af penningearfwoden eller pension». Gustaf III:e, »denne store kännare och uppmuntrare af all sann talang och all öfverträffande förtjenst», hade för visso inte, när han gav någon »sitt lifliga och lätt igenkännliga applaudisment», tänkt på dennes årslön eller på hans tjänstgöringsplikt. Och den på detta sätt offentligen utmärkta talangen kände sig inte smickrad eller uppmuntrad, »derför att Konungen, utan derför att Snillet och Smaken applauderat». Skribenten vill dock inte veta av några överdrifter i fråga om de offentliga bifallsyttringarna. Det vore inte anständigt »att skrika eller skråla fram sitt bifall . . . Att härma oskäligen djur är wisst icke god ton . . . Att stampa eller med käppar stöta är wisst icke förenligt med den rätta bienséancen».

¹ Rörande huvudstadspublikens brist på förståelse för symfonien som konstform se Walin, »Beiträge . . .», s. 240.

² Jfr Walin, a. a., s. 250 f. och sammanfattningen s. 413 ff.

³ Jfr O. Morales och T. Norlind, »Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921», Sthlm 1921, s. 77 ff., och Walin, »Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet . . .», s. 10 ff.

Författaren till denna insändare hyllar de gustavianska idealen: klarhet i begreppen, en av »Snille och Smak» bestämd konstbedömning, måttfullhet och god ton. För honom äro applåderna en uppmuntran till den spelande eller sjungande och ett tecken på olika grader av uppskattning av de utförda prestationerna.

Den andra insändaren, i »Allmänna Journalen» 1814 nr 92, förflyttar oss genast in i en annan värld: »När åhöraren eller åskådaren känner sig liksom hänförd af Konstens Gudomliga makt, är det ofta ett behof för honom, att lemna ett fritt lopp åt sin förtjusning, och den tack samma gärd han genom ett mera högljudt bifall egnar den, som väckt hos honom denna angenäma känsla, skänker honom då en ökad tillfredsställelse.» Här möter oss romantikernas uppfattning om konsten som en gudomlig, d. v. s. i grunden hemlighetsfull makt och om konstanammandet som en angelägenhet främst för känsla och hänförelse. Applådens uppgift är inte längre endast att uppmuntra artisten utan också och framför allt att ge uttryck åt tacksamhet för vad denne gett. Den geniale konstnären är förmedlaren mellan det skönas evighetsrike och den vanliga människan, som inte av egen kraft och förmåga kan bli delaktig av detta rikets nådegåvor.

Skribenten framhåller i fortsättningen, att Sverige vore ensamt om att anse applåden såsom stridande »emot convenancens stränga fordringar» och att bruket att applådera endast »Konstnärens» men ej »Konstälskarens» talang inte förekomme någon annan stans, inte ens i Frankrike, »som nästan alltid framställt regler för den goda tonen och för det passande, och hvarifrån vi lånat så många sådana föreskrifter».

Av alldeles särskilt intresse i här föreliggande sammanhang är skribentens försök att förklara den svenska sedvänjan. Det kunde omöjligen förhålla sig så, att det skulle kunna vara obehagligt för någon att erfara ett »bewis af det angenäma intryck, han väckt hos Allmänheten». Det måste finnas en annan förklaring. »Kanske», skriver han, »torde då orsaken böra sökas deruti, att Konstälskarens personlighet, genom ett applaudisment, skulle kunna förblandas med konstnärens. I sådant fall är det alltför sannolikt, att detta bruk härleder sig ifrån de tider, då Konsten ansågs såsom ett tomt lekwerk, och då man ej en gång anade dess högre ursprung, eller dess wigliga inflytande på samhällets odling. Med sådana begrepp om Konst, war det ej underligt, om Konstnären ringa aktades, och om man fruktade att med honom förblandas». Skribenten hyser dock den något optimistiska uppfattningen, att dessa tider förmodligen vore förbi, även i Norden, varför bruket väl kunde betraktas som ett »Monument» från en förgången tid, »och då den allmänna entusiasmen bryter de band, som en falsk delikatess lagt på dess frihet, är detta att anse, som den stora talentes

Triumph och som ett förebud, att en på fördom grundad wana snart skall helt och hållet förswinna».

I dessa korta rader har motsättningen fullt tydligt formulerats mellan en äldre ytligare uppfattning om konsten, inte minst musiken, som ren underhållning, som ett flyktigt tidsfördriv och den nyare fördjupade närmast från tyska filosofer som Schelling och Schiller kommande och av bl. a. Geijer övertagna synen på konsten och dess betydelse för kulturlivet. Skribentens förklaring till yrkeskonstnärernas ringa anseende rymmer för visso mycken sanning. Den förändring i inställningen till dessa konstnärer, som borde ha följt med den fördjupade konstuppfattningen, har dock länge låtit vänta på sig.

De estetiska grundmotsättningarna mellan den äldre och den yngre skolan främträdde med full skärpa endast på operans område. I fråga om den självständiga instrumentalmusiken yttrade de sig, åtminstone till att börja med, knappast på annat sätt än som nyansskillnader i verkbedömningen.

Under 1700-talets senare hälft och 1800-talets första årtionden karakteriserades den högre instrumentalmusikodlingen i Europa av en sällsynt hög grad av enhetlighet. På offentliga konserter och i privata kretsar spelades i stort sett samma tonsättares verk. Och sonatformen var den instrumentala formtyp, som var nära nog allenarådande. Den tillmötesgick upplysningstidens krav på klarhet och jämvikt samtidigt som den tillfredsställde hungern efter känsla och rörelse. Under de årtionden omkring sekelskiftet 1799/1800, då Mozarts instrumentalmusik på allvar började sitt segertåg över världen, intog Haydn en särställning. Hans symfonier, kammarmusikaliska verk och sonater motsvarade till fullo de många musikälskarnas smak och fyllde dessutom de mest fordrande »kännarna» på området med hänförelse.

Tidens inhemskt svenska bidrag till den instrumentala produktionen voro varken många eller särpräglade. De svenska musikälskarna lärde främst känna den gängse internationella repertoaren från övergångsmästarna av olika skolor mellan barocken och Wienklassicismen till Haydn och hans samtida och närmaste efterföljare. Även i Sverige blev instrumentaltonsättaren Haydn snart den främste. Ett bevis bland många andra på svenska »kännares» beundran för mästaren lämnar invalet i Musikaliska akademien. När Haydn vid sammanträdet den 7. februari 1798 av sekreteraren P. Frigel föreslogs till ledamot, kallades han »Europas störste Instrumental Componist».¹

¹ Prot. § 10. En i det svenska musiklivet så inflytelserik musiker som Haefner hyste dock ingen odelad beundran för Haydn. Han ansåg honom åtminstone stundom vara en »Bedde-mett», d. v. s. en »petit-maitre», jfr Beskow, a. a., s. 67. För odlingen av Haydns musik i Sverige spelade som bekant bröderna Silverstolpe en avgörande roll, jfr Mörner, a. a.

I denna i viktiga avseenden enhetliga tradition infogades Mozart på ett fullkomligt naturligt sätt. Hans instrumentalmusik var ju med all sin geniala originalitet fast förankrad i tidens sedvänjor.

I Sverige lyckades Mozart som tonsättare på det instrumentala området förvånansvärt snabbt göra sig gällande vid sidan om Haydn, inte endast hos den stora publiken utan också bland de estetiskt bildade.

En artikel som den redan citerade översikten i »Journal för Litteraturen och Theatern» 1811 nr 123—125 bidrog säkerligen verksamt till att bland den estetiskt intresserade allmänheten sprida en ökad förståelse för det oförgängliga konstnärliga värdet i den mozartska instrumentalmusiken. Författaren hyser den största beundran för Mozart och omnämner verk av honom inom de flesta av översiktens olika avdelningar. På instrumentalmusikens område behandlar han dock symfonien endast som konstform utan den rikhaltiga exemplifiering, som kommer sonaten, kammarmusiken och konserterna till del. Då det kan vara av intresse att lära känna den Mozart-uppfattning, som här förmedlades till den svenska allmänheten, skall författarens framställning refereras i korthet.

Om pianosonaterna heter det, att de vore »sköna» och »känslofulla». Skribenten framhåller, att Mozart i denna konstform »hwarken ägt eller äger sin like». Vid behandlingen av Beethovens sonater återkommer han till Mozart. Bland den senaste tidens virtuoser och originella artister vore det »swårast att riktigt värdera Beethovens storhet, äfwen sådan den wisar sig i hans sonater, der på en gång röjes fantasiens rikdom och den djupa och ömma känslan af ett geni, hwari Mozart tyckes liksom lefwa på nytt». Om den »egentliga» kammarmusikens verk heter det, att de än vore »af en ganska skämtsam och munter karakter, såsom flera Qwartetter af Haydn och Pleyel, än åter af en mera allwarsam men romantisk, såsom en Mozarts, Rodes, Rombergs, v. Beethovens och Kreutzers mästerliga Qwartetter och Qwintetter». Artikelförfattaren sätter, liksom långt senare A. Einstein,¹ ett alldeles speciellt högt värde på pianokonserterna. Efter att ha omnämnt, att han av Haydn endast kände till en konsert i D-dur, »som är arbetad i hans bekanta sköna och muntra maner», skriver han om Mozart: »Likwäl har ännu ingen i detta slag förwärfwat sig större beröm än den odödlige Mozart i sina talrika konserter, genom allt hwad som förmår att på det mest fördelaktiga sätt wisa virtuositeten på instrumentet, och tillika genom ett skönt och sublimt uttryck, genom den romantiska stilens mångfaldighet och genom det originella i hans orkesterackompanjemang på orgel.»² Han hade öppnat banan till en snillrikare behand-

¹ »Mozart. Sein Charakter. Sein Werk», 1947.

² Vad förf. här avser, är osäkert. Möjligen skulle det kunna vara kyrkosonaterna KV 278 och 329 för rik orkesterbesättning och orgel, jfr Einstein, a. a., s. 439 f.

ling af detta slags musik; det var isynnerhet v. Beethoven som med lika snillle beträdde densamma . . . » Allt omdömen om Mozarts instrumentalmusik, som stå sig ännu i dag.

Även om det inte annat än i undantagsfall går att få någon riktigt klar bild av hur man bland de estetiskt bildade i Sverige först bedömde Mozarts instrumentalkonst, så finns det dock belägg för att de nästan omedelbart vunno uppskattning. Ja, det dröjde inte länge, förrän de ställdes på samma höga nivå som Haydns och liksom dessa togos till förebild och måttstock vid bedömningen av andra tonsättares alster.

I den inledande översikten har det omnämnts, att Haeffner förhållandevis tidigt, 1794, föreslog Musikaliska akademien att uppföra en symfoni av Mozart.¹ Åtminstone fr. o. m. år 1803 framträdde Haeffner själv upprepade gånger som dirigent vid offentliga konserter med olika Mozart-verk på programmen. Han ledde sålunda bl. a. de första framförandena av »Requiem» 1805. Detta tyder på att Haeffner, även om han satte Händel, J. S. Bach och Gluck främst, dock knappast kan ha stått så oförstående inför eller direkt avvisande emot Mozarts konst, som man på sina håll har velat göra gällande.² Enligt Beskow kunde Haeffner inte neka Mozart »ferpannet mikke scheni».³ Och i »Biografiskt Lexikon öfver namnkunnige svenske män» får man den upplysningen, att Haeffner visserligen daterade musikens förfall från Mozart och ansåg hans smak alltför flyktig men att han ändå beundrade honom mycket och påstod, »att denne store man vid slutet af sin bana ombytt grundatser och ämnade återvända till den stränga stilen, hvartill hans Requiem var en förberedelse».⁴

Redan 1798 uppställer C. Stridsberg i sitt bekanta åminnelsetal över J. M. Kraus musik av Mozart jämte sådan av Gluck, Haydn och Händel såsom den idealkonst, till vilken Kraus säkerligen nått upp, om han fått leva. Stridsberg ger uttryck åt den förvisningen, att Kraus »med tiden säkert hunnit till *Glucks* fullkomlighet i den lyriska, äfven som han i Instrumental-Musiken till en viss högd redan uphunnit *Haydns* lekande och naiva, samt *Mozarts* högst öfverraskande och sångbara sätt, och änteligen i Kyrk-Musiken . . . till *Handls* Majestät och jättestyrka.»⁵

¹ Redan vid mitten av 1780-talet skrev J. F. Hallardt en lexikonartikel om W. A. Mozart, dock utan att fälla några egna omdömen. De meddelade uppgifterna hämtade han från Forkel och Burney. Jfr »Biografiskt Musiklexikon», III, s. M 43 ff., KMAB, Hdskr. 36c.

² Bl. a. I. Leux-Henschen, »Joachim (Georg) Nikolas Eggert», STM 24, 1942, s. 97.

³ A. a., s. 67.

⁴ Cit. efter ny rev. uppl. bd 6, Sthlm 1876, s. 309.

⁵ »Åminnelse-Tal . . . d. 24 Maji 1798», Sthlm, u. å., s. 29. Om Stridsberg och hans allmänkulturella och speciellt musikestetiska inställning se närmare I. Leux-

I det delvis redan utnyttjade utskottsmemorialet från 1801 i Musikaliska akademien heter det i programförslagets p. 2: »Att hvad Simfonier beträffar, man, utom Haydn och Mozart, som alltid behålla främsta rummet, borde spela af andre äldre eller nyare Compositeurers arbeten, så at til ex. man hvarje gång spelte emot en af de förre, en af Gossec, van Maldern, Wranitzky, Girovets m. fl.», mot vilken programpunkt Eichstädt inte hade någon reservation att göra.¹

Miklin ger i en anmärkning följande tillägg till den ovan citerade helt korta beskrivningen av sonaten, a. a., s. 41 anm. i): »All Musik af Haydn och V. A. Mozart äger ett utmärkt värde. Den synes längre råda öfver Smakens föränderlighet, hvilken annars mest i Kammar-musik och minst i Kyrkmusik har rum. Gode Auktorer, utom desse, äro: för Klavér, Clementi, Hässler och Steibelt, m. fl. Berömde Simfonister äro Wranitsky, Gyrovets och Pleijel, som äfven komponerat mycken annan musik.»²

Ett par upplysande utdrag ur recensioner i »Journal för Litteraturen och Theatern» skola också göras.

I 1810 nr 75 heter det i en anmälan av en konsert med Haydns »Årstiderna» på programmet: »Man torde utan fel om Haydn våga påstå, att än aldrig någon kompositör ägt en så fullkomlig kännedom af instrumenternas rätta användande och werkan. Om Gluck, om Händel, om Mozart deri måhända varit hans likar, så måste det erkännas att ingen af nu lefwande kompositörer kan med honom jämföras. Det är swårt att ej märka huru flera af dem stundom misstaga sig, så wäl om det wal som det bruk de göra af instrumenterna; hur de sakna mått, säkerhet och omdöme, och huru hos dem ställen finnas der instrumenterna äro i swärjning mot hwarandra eller mot den hufwudeffekt som bör åsyftas. Hos Haydn är hela Harmoniens massa alltid en, sammanstämmande och klar; och ej blott på de mildare ställen, utan ofta wid de starkaste effekter skulle man tro att han utgjordes af ett enda widt omfattande instrument. Med ett ord: Instrumenternas bruk är en sak hwaraf han ensam synes rätt mäktig; det är Achilles's lans, som hjeltens arm allena förmår att rätt föra, och med full wisshet om dess werkan, slunga till sitt mål.»

Henschen, »Christ. Wilh. Lüdekes Allgemeines Schwedisches Gelehrsamkeitsarchiv», »Lychnos», 1954—1955. Uppsala 1955, s. 82 ff., samt ovan nämnda studie i föreliggande årgång av STM.

¹ Programförslaget upptar i övrigt kammarmusik, arior, körer, konserter och tonsättningar av »Academiens Ledamöter eller andre Amateurer».

² Som ett vittnesbörd om musikalliehandels redan påtalade betydelse för spridningen i landet av kännedomen om den nyare musiken må här även fortsättningen anföras: »Hvilka Auktorer i öfrigt finnas, synes i synnerhet af de från Tyska och Holländska Musikprässarna årligen till Boklädorne i Stockholm inkommande Musikförteckningar, som till Köpare af Musikalier gratis utdelas».

I 1810 nr 86 skriver konsertanmälararen: »Bland de stycken som då uppfördes woro några, som med mycken rättwisa applauserades; Symfonien af Romberg äger oneklig förtjenst. Den är wäl, liksom några andra kompositioner af samma hand, kanske litet torr; med det är ej allom gifwit att bli en Haydn, en Mozart.»

I 1811 nr 299: »Ouverturen af Winter, hwarmed Koncerten börjades, är wäl ej på långt när ett sådant mästestycke som uthärdar jemförelse med Mozarts förträffliga Overtyrer, än mindre med Glücks, men är ej dessmindre en berömd komposition.»

I 1812 nr 8: »Koncerten börjades med en Symfoni i D, af Hr Krommer. Denna komposition är en af de ganska få, eller kanske, jemte Beethoven och Romberg, den enda, som i någon mån tröstar oss öfwer förlusten af en Haydn, en Mozart, och (wi borde med billighet få tillägga det) en Kraus. Haydns Symfonier, och äfwen Mozarts, äro ostridigt klassiska verk. Denna är det wäl icke; den uppfyller wäl ej, såsom Haydns, kännarens alla fordringar; den wisar törhända en större grad af musikalisk arbetsskicklighet och konstkännedom, än af musikaliskt geni.»¹

Till sist skall ett utdrag göras ur ett i Journalen 1812 nr 212 infört »Fragment af ett Bref till en musikalisk vän» rörande »Det husliga lifwets Konsert». Fragmentet, i vilket frun i huset tilldelas 1:a violinen, herrn kontrabasen, kammarjungfrun 2:a violinen o. s. v., slutar på följande sätt: »Men sök framför allt en ren, fin och taktfast första fiolspelar — stämm förut noga och sorgfälligt med honom; spela sedan hurtigt derpå löst, och det skall gå rätt bra; på er lefnads nothållare må ligga en sublim åskstorm af *Beethovens* Allegro, eller det milda lugnet af *Haydns* Andante, eller de outgrundliga inwecklingarna af *Mozarts* Fug-Sinfonie, eller den älskliga munterheten af *Krommers* Concertino. — Då skola alla den stora Sinfoniens dissonanser här nere upplösas, tills er lefnad en dag, i grundtonens fulla, sköna accord, ren och glad uppstiger i den konsertsal, der hwar och en har stämt rent.»

I de anförda exemplen på inställningen till Mozart finnas olika musikestetiska riktningar företrädde.

Haeffners fasta förankring i 1700-talstraditionen behöver inte här ytterligare beröras. Det korta citatet ur åminnelsetalet över Kraus visar Stridsbergs anslutning till det nyklassicistiska Gluck-idealet.² Att Musikiska akademien utskottmemorial från 1801 innehåller för 1700-talet typiska åsikter på det musikaliska området, har ovan redan påtalats. Även Miklins musikestetiska grundinställning är den för upp-

¹ Recensionerna i 1810 nr 75 och 86 äro med säkerhet skrivna av översten, skriftställaren och 2:e dir. vid de Kungl. Theatrarna C. G. Nordforss (1763—1832). Så är förmodligen också fallet med recensionen i 1811 nr 299 men däremot knappast med den i 1812 nr 8; jfr Walin, »Beiträge . . .», s. 240 f. Den här s. 240 anm. 2 angivna källan säkrar Nordforss' författarskap till recensionen i 1810 nr 75.

² Se härom närmare Leux-Henschen, a. a.

lysningstidens karakteristiska.¹ Detta gäller också om Nordforss, som i ett par omgångar erhöi Svenska akademien stora pris. Han fordrar klarhet och måttfullhet i det musikaliska konstverket och en medvetet åsyftad huvudeffekt, d. v. s. ett uppväckande hos lyssnaren av i bestämda banor ledda känslorreaktioner. I likhet med Stridsberg hyllar han utom Haydn — den oförliknelige mästaren — även Gluck och Händel.² Hård kritik riktar han däremot mot de nyare tonsättarna för deras om bristande omdöme vittnande orediga instrumentation.³

Recensenten i Journalen 1812 nr 8 sätter uppenbarligen stort värde på Beethoven, vilket möjligen skulle kunna tydas så, att han stode en nyare smakriktning något närmare än de nyss nämnda skribenterna. Brevskrivaren i Journalen 1812 nr 212 slutligen talar oförblommerat en romantikers språk. Hos Beethoven har han sålunda inte som författaren till översikten över de olika musikslagen fäst sig vid den »ömma» och djupa känsla, som finns i den beethovenska musiken, utan, som en äkta romantiker, vid den våldsamma kraften i de snabba satserna. Och denna kraft sårar inte hans smak. Tvärtom! »Åskstormen» är i hans tycke sublim.

Även om Mozart inte i alla avseenden fyllde Haeffners stränga krav, tillerkändes han dock av denne genialitet. Av de citerade skribenterna i övrigt placeras Mozart, i vad det gäller den självständiga instrumentalmusiken, i jämbredd med eller omedelbart efter Haydn, på en nivå högt över det stora flertalet av samtida tonsättare, bland vilka i ett par av citaten särskilt nämnas Gossec, Wranitzky, Gyrowetz, Steibelt, Pleijel m. fl.⁴ Vid bedömningen av uvertyrer uppställer gustavianen Nordforss endast Mozart och Gluck som de stora förebilderna och ger därvid i full överensstämmelse med sin musikestetiska grundinställning Gluck företrädet framför Mozart. I den korta redogörelsen över instrumentalmusikens olika former framhäver Miklin särskilt ögonblicksvärdet hos den äldre kammarmusiken, som ju framför allt hade att tjäna ett ytligt och snabbt växlande musikaliskt nöjesbehov. Men Miklin hade redan på känn, att Haydns och Mozarts bidrag till denna

¹ Jfr Walin, »Beiträge . . .», s. 65 f.

² De gjorda hänvisningarna till Händel hos Stridsberg och Nordforss vittna om den under den tidiga Frihetstiden av Roman grundlagda Händel-traditionens styrka i Sverige.

³ En liknande kritik riktades år 1821 mot Fr. Berwald för hans sätt att behandla blåsinstrumenten i ungdomskvartetten för piano, klarinett, valthorn och fagott; jfr Walin, »Berwalds offentliga konsertverksamhet . . .», s. 35 ff. Anhängarna av ett äldre stilideal ställde sig oförstående inför den unga romantikens strävan mot en mer differentierad klang.

⁴ Om odlingen av dessa tonsättares verk och om deras spridning i Sverige jfr Walin, »Musiken i skolorna . . .» o. »Beiträge . . .», s. 200 ff. Jfr även Wiberg, a. a. s. 65 ff.

konstart skulle få ett över smakens växlingar bestående värde. I de två sista citaten ur Journalen sällar sig till de äldre Wien-mästarna jämte ett par nu nästan bortglömda tonsättare även Beethoven. Den i de gjorda citaten öppet eller blott antydningssvis framträdande rangordningen mellan dåtidens tonsättare på den självständiga instrumentalmusikens område är i allt väsentligt giltig ännu i dag.

De anförda raderna ur Stridsbergs åminnelsetal och ur brevfragmentet i Journalen 1812 nr 212 äro av ett speciellt intresse, därför att de innehålla preciserade omdömen om de i vederbörande citat nämnda tonsättarnas stil. Här finns det endast anledning att stanna inför dessa omdömen, i vad de avse instrumentala tonsättningar.

Haydn-uppfattningen är på båda hållen den, som ända in emot våra dagar varit den förhärskande och som även den ovan citerade författaren till artikeln om de olika musikslagen företräder, nämligen Haydn som den alltid gladlynte, oproblematiske och i jämvikt befintlige mästaren.

I fråga om Mozarts instrumentalmusik har Stridsberg bl. a. fäst sig vid ett av dess mest karakteristiska stildrag: sångbarheten. Detta är ingen tillfällighet. 1700-talets musikestetik hade människorösten som klangideal för musikinstrumenten över huvud taget och fordrade i överensstämmelse härmed kantabilitet även hos den instrumentala melodien. Om Mozart inte haft förmågan att skriva sångbart, hade Stridsberg säkert inte uppställt honom tillsammans med Haydn som ett eftersträfvansvärt ideal för en instrumentaltonsättare. Som en antydan härom kan möjligen det andra omdömet om Mozart tolkas: att hans sätt att skriva vore »högst öfverraskande». Vad Stridsberg här avser, kan inte vara något annat än Mozarts oöfverträffade förmåga att föra det musikaliska skeendet framåt i andra riktningar än den konventionellt närmast till hans liggande; ett karakteristiskt drag i hans musikaliska begåvning, som Einstein i särskilt hög grad framhävt.¹

Brevfragmentets författare, som tillhör en annan estetisk riktning än Stridsberg, har på äkta romantiskt vis stannat inför detta något, som ej kan uttryckas i ord, ej fångas i fasta begrepp, det till sist outgrundliga, som man förr eller senare når fram till även i sådana verk, i vilka mästaren inte direkt anknyter till en äldre stilepoks stränga kompositionsteknik.

Hos den på sin tid även i Sverige omtyckte Krommer framhäver brev författaren andra och något mer på ytan liggande kvaliteter än hos Haydn, Mozart och Beethoven: den älskliga munterheten. Krommer, som av W. H. Riehl inräknades bland »die göttlichen Philister»,² var en

¹ A. a., s. 173 ff., 200 ff.

² T. Norlind, »Allmänt musiklexikon», Sthlm, 1927², art. »Krommer».

tonsättare, vars musik var bättre anpassad efter den stora publikens fattningsgåva än de stora mästarnas.

De genomgångna exemplen visa, att Mozarts instrumentalmusik skattades högt av svenska »kännare» med olika inställning i de estetiska grundfrågorna. Den kunde till fullo motsvara »Snille och Smak»-estetikernas krav på en fast och klar form. Genom sitt obeskrivbara, ständigt skiftande, av författaren till översikten över de olika musikslagen helt kort såsom »romantiskt» karakteriserade »innehåll» kunde den även hänföra de unga romantikerna, som ju snart skulle gå till storms mot de wienklassiska formtypernas stela schematism.¹ Alla måste beundra det tekniska mästerskap, varom verken i fråga så väl-taligt vittna.

Inställningen till de estetiska grundproblemen var, som redan påpekats, långt mindre enhetlig på operans än på instrumentalmusikens område. Inom operan fanns det principiellt mer eller mindre skiljaktiga smakriktningar, vilkas anhängare stundom lågo i förbittad strid med varandra. För Sveriges del kommer här till den i viktiga hänseenden särpräglade gustavianska operan. Minnet av dess glansdagar var levande långt in på det nya seklet.² Och den gustavianska operaestetiken³ bestämde under 1800-talets två första årtionden i mångt och mycket inställningen till operans konstart inte endast hos de konservativa utan också, om än i mindre utsträckning, bland företrädarna för den nya romantiken.

Anhängarna av den gustavianska traditionen ställde vissa allmänna krav på en opera och på de medverkande aktörerna.

Man fordrade bl. a. en etiskt bärande handling.⁴

I en insändare i Journalen 1812 nr 103 riktar skribenten en hård kritik mot teatrarnas enligt hans mening mindervärdiga pjäsval och klandrar i samband därmed tidningen för partiskhet mot det, »som vissa personer behaga kalla nationalbildning och deras löjlige påstående att Theatern bör dertill bidraga». Skribenten hade själv hört talas om en nationalteater och även läst, vad Schiller o. a. skrivit därom och

¹ Jfr Walin, »Berwalds offentliga konsertverksamhet . . .», s. 15 f.

² I Journalen 1812 nr 58, säger sig en skribent inför en kommande föreställning av Glucks »Alceste» ha rönt »den angenäma känsla som minnet af Gustaf III:s ärofulla och sälla tidehvarf alltid lifwar». Och i samma tidning 1813 nr 50 ger man uttryck åt glädje och tacksamhet över att »Gustaf Wasa» tagits upp på nytt. — Om »nationaloperans» starka ställning i musikmedvetandet ännu vid 1820-talets slut men också om viss kritik se Walin, »Franz Berwalds offentliga konsertverksamhet . . .», s. 42 ff.

³ Se härom närmare R. Engländer, »Joseph Martin Kraus und die Gustaviansche Oper», Skr. utg. av K. Hum. Vetenskapssamf. i Uppsala, 36: 1, Uppsala-Lpz. 1943, s. 42 ff. o. 87 ff.

⁴ Den gustavianska operans estetiker hade tillmätt operan stor social betydelse och infogat den i ett bestämt kulturprogram, jfr Engländer, a. a., s. 45 ff.

t. o. m. i Sverige hört dem, »som med värma påstått wigten af Theaterns inflytande både i moraliskt och politiskt hänseende».¹

I nr 177 av samma årgång erhöi denna insändare ett tydlig redaktionellt svar. Det erkännes här, att de gjorda anmärkningarna inte vore ogrundade, men framhålls också, att de i tillämpningen stundom vore orättvisa. »Den Dramatiska konsten», heter det, »uppdrijfwen af Gustaf 3:dje till en wiss grad af fullkomlighet, borde småningom falla sedan den i honom förlorat sin störste beskyddare. De förträffliga skådespelare han sjelf bildat borde efter hand förswinna, och när det betydliga understöd hwarmed han uppehöi Theaterns yttre glans, af hans efterträdare indrogs kunde Operan icke mer blifwa hwad den varit. De sköna konsterna fordra öfwer allt der de skola blomstra, en fortfarande uppmuntran, och de behöfwa den i synnerhet i ett Klimat, som icke synes wara gynnande för den liflighet i karakteren, utom hwilken de aldrig kunna idkas med framgång».

I detta av den montesquieuska klimatläran påverkade svar ha de viktigaste orsakerna av yttre natur framhållits till den nedgång i den högre musikodlingen, som följde omedelbart efter Gustaf III:s död.

Av musiken i operan begärde man, att den skulle underordna sig dramats fordringar och tjäna en sann karaktärsteckning; en fordran, som medförde en starkt kritisk inställning till samtidens typiskt italienska opera.

I Journalen 1810 nr 55 finnes en recension av Paërs »Griselda». Musiken hade enligt anmälarens åsikt onekligen förtjänst, även om tonsättaren ibland uppoffrat det »sanna för det lysande». »Att höra en dotter beswara en faders rörande föreställningar med långa roulader, en förtwiflad maka lemna utbrott åt sin smärta i konstiga löpningar, som icke kunna förenas med en gnista af känsla, en öfwergifwen älskarinna qwäfwä sin harm öfwer en föraktlig rival och uttrycka sitt lidande i dansande toner, se der hwad som alltid måste blifwa onaturligt och således aldrig står att förena med en sund smak.»²

Man fordrade dramatisk sanning inte endast i musiken och i artister-nas sätt att sjunga utan naturligtvis också i den sceniska aktionen. I en nyss citerad insändare talades det om de förträffliga skådespelare, som Gustaf III. själv bildat. Minnet av deras prestationer fyllde även anhängarna av den nya romantiken med hänförelse. I en »Något om Spektaklerne» rubricerad artikel i »Polyfem» I (1810) nr 30 och 31,

¹ Jfr den andra av de ovan refererade artiklarna om applåder, skrivna två år senare än den här citerade insändaren.

² Bland dem, som i anslutning till den gustavianska tidens starkt Gluck-påverkade operaideal riktade hård kritik mot italiensk sångpraxis, befann sig även Frigel, som ett par år senare än den just refererade recensionen, nämligen i årg. 1813 nr 10 av »Stockholms Posten», skrev en artikel »Något om den Nya Smaken i Musik», jfr Walin, »Beiträge . . .», s. 73 f.

skrivna vid en tidpunkt, då Kungl. Teatern inte användes för sitt egentliga ändamål, heter det bl. a.: »Ännu dunkelt lefwer minnet af Operans förtrollningar; ännu darra tonerne af dess harmonier; än i en dröm ser man hjertats hemligheter förråda sig på de uttrycksfulla anleten; än sorgen, lik en skugga, lägga sig i den blick som nyss målades af den yppiga längtningen . . .»

Styrkan i den gustavianska operatraditionen blev av avgörande betydelse för det sätt, på vilket de estetiskt bildade svenskarna först bedömde Mozarts operor. Dessa representera ju en helt annan operatyp än den, som var den gustavianska epokens ideal och stora förebild.

Operor av Mozart uppmärksammades av svenskar, redan innan någon av dem i sin helhet givits på Kungl. Teatern i Stockholm.

Ett tidigt vittnesbörd om uppskattning från svensk sida av »Trollflöjten» lämnar Hertigen av Södermanland — sedermera Carl XIII. —, som i Wien i november 1798 såg sångspelet jämte ett följestycke, »Le combat des éléments». Hertigen fann musiken »superbe» och dekoratio-nerna »magnifika» och ansåg, att de båda styckena borde göra stor effekt på operan i Stockholm.¹

Betydligt utförligare reflexioner över den mozartska musikdrama-tiken gör G. A. Silverstolpe i kommentarer till en efter ett franskt original översatt artikel, »Tankar om Operan», som han införde i sin publikation »Strödda Afhandlingar i Ämnen rörande de Fria Konsterna», III (1809).²

Gustaf Abraham Silverstolpe, som i likhet med brodern, Fredrik Samuel, hade starka musikaliska (inte minst musikestetiska) intressen, fostrades i den gustavianska andan men kom ändå att i många avseenden tillägna sig den nya tidens uppfattning, vilket han, som bekant, ådagalade inte endast i skrift utan också i handling. Han stod den tyska idealismen nära,³ vilket det ovan citerade brevet angående några hinder för konsterna redan visat. Men att han innerst inne inte var någon utpräglad romantiker,⁴ framgår med all tydlighet bl. a. av hans kommentarer till den franska artikeln om operan.

Silverstolpe gör en utredning rörande text och musik i operan,⁵ som starkt färgats av den omvärdering av förhållandet mellan ord och ton,

¹ »De la Gardiska archivet», XVIII: 2, s. 161. Hertigen hade bl. a. fått se »tre Amouren flyga sjungande i luften, utan att hänga i moln af papp, som lyftas af 4 rep».

² Om Silverstolpe som översättare och kommentator se Mörner a. a., s. 290, där kommentarerna även refereras.

³ Han tillhörde den närmaste kretsen kring B. Höijer, vilken ju såsom en av de första i Sverige förmedlade en fördjupad bekantskap med denna idealism för att samtidigt häftigt kritisera den franska smaken.

⁴ Jfr Mörner, a. a., s. 283.

⁵ »Tankar om Operan», s. 15 anm. 3.

som är så karakteristisk för den romantiska musikestetiken t. ex. hos Wackenroder. Enligt Silverstolpe borde skalden lämna mycket att säga åt tonsättaren. Poesiens styrka låge i själva skissen medan musiken vore det språk, med vars hjälp skaldens tankar närmare utfördes. Dessa utförliga tankar finge ej genom ord uttryckligen bestämmas i alla sina nyanser, om tonsättaren därav skulle hämta »ämnet för sin föreställning». Ordens uttryck verkade »för noga på förståndet, och musiken vill genom stora massor verka på inbillningskraften».

Anhängarna av upplysningstidens affektlära hade den inställningen till förhållandet mellan ord och ton, att ordet behövdes för att ge musiken den önskade tydligheten i fråga om affektinnehållet. Romantikerna använde tonen för att nå bortom ordet, för att ge konstnärlig form åt det som orden med sin begränsade räckvidd inte kunde ge uttryck åt. Den själsförmögenhet, med vars hjälp man kunde tränga djupast in i konstens helgedom, var enligt romantikernas uppfattning inte förnuftet med dess tanke-system utan, som redan nämnts, känslan. Och känslans främsta konstnärliga uttrycksmedel var musiken. Silverstolpe närmade sig romantikerna däri att han inte ville tillåta de förståndsbounda orden att alltför mycket inskränka på musikens område. Men han låter musiken betecknande nog inte vända sig till känslan utan till inbillningskraften, d. v. s. den själsförmögenhet, som enligt tidens idealistiska betraktelsesätt förmedlade mellan sinnevärlden å ena och förnuftsvärlden å andra sidan.

Silverstolpe riktar¹ en förintande kritik mot den franska musikdramatiken, framför allt mot opéra comique. Glucks operatyp representerar hans ideal. Och han gör gällande, att operan aldrig varit närmare fulländningen än på Glucks tid, även om det ännu fattades mycket, innan den vore ett fulländat konststycke.

Silverstolpes fasta förankring i den gustavianska epokens teater- och operaestetik och hans även i det redan refererade brevet angående några hinder för konsterna dokumenterade anslutning till den tyska idealismens kräsna estetiska bildningsideal gjorde, att han inte annat än i begränsad uppfattning kunde förstå och uppskatta Mozarts operor. Han gör sålunda gällande, att mästarens snille alltid upphöjde honom »ibland stora original-författare» men att han utan tvivel saknade »konstbildning i allmänhet, för att fatta det sublimala hela af denna slags konstprodukt»². »Clemenza di Tito och Idomeneo, hvars äfven för de flesta härvarande musik-älskare ännu okända värde egentligen bevittnar hans förmåga att höja sig till den sanna ädla stilen, voro», skriver han med ironien riktad mot den samtida stora publikens smak, »olyckligtvis i poëmerne blott tragedier och kvarhölls tonsättaren för mycket

¹ A. a., anm. 4, s. 20 ff.

² A. a. anm. Jfr liknande omdömen hos King, a. a., s. 7 f.

vid den sanna menskligheten». De flesta av hans övriga operor vore skrivna »på låga och osammanhängande poëm». Silverstolpe kände sig frestad att beklaga, »att så mycket snille och så mycken mekanisk konst blifvit slösade på så osmakliga skaldestycken som die Zauberflöte, och så omusikaliska ämnen som Don Juan». Musikens värde vore därför här alldeles oberoende av den dramatiska effekten och man kunde inte bedöma, vad Mozart kunnat göra, »om han haft goda poëm, och varit intagen af det sammanhang som bör finnas, äfven i musiken i en opera». Mozarts föredöme i här berört hänseende hade varit fördärvbringande, då det följts av tonsättare helt utan Mozarts snille.¹ Det vore från Silverstolpes sida dock inte fråga om att förringa Mozart utan endast att visa, »hvad afvägar han föranledt, då hans bearbetande af smakvidriga ämnen alldeles förvillat begrepen om operans character såsom konstform».

Silverstolpe kallade »Trollflöjten» med hänsyn till texten ett osmakligt skaldestycke. Den har ett sagomotiv i en utformning, som en anhängare av »Snille och Smak»-estetiken med nödvändighet måste ställa sig oförstående inför.

1811, året före den svenska urpremiären på »Trollflöjten», gavs, som redan framgått av den ovan citerade recensionen i »Polyfem» 1811 nr 29 och 30, Isouard's succéopera »Cendrillon». Då även den har en sagohandling, är dess mottagande i förevarande sammanhang av ett speciellt intresse.

Att musikdramatiska stycken av denna art betecknade en nyhet för Stockholm, framgår av en anmälan i »Phosphoros» 1811, s. 30. »Först måste det», skriver recensenten, »frappera hvar och en att höra samma publik (den Parisiska, den Stockholmska), som eljest älskar att från Theatern blott se en härmning af sitt eget husliga lif, nu med förtjusning emottaga ett skådespel, der trollringar förläna nya själs gåfvor, och der flickor gå från köksspisaren till thronen».

»Cendrillon»-föreställningen på Stockholms-operan blev en stor inte endast publik- utan också pressframgång. Mellan recensionerna i den gamla resp. nya skolans pressorgan föreligger det dock vissa karakteristiska olikheter.

Recensenten i »Phosphoros» erkänner, att stycket gjorde god verkan från scenen och att »operetten» i sig själv vore bättre »än nio tiondelar af våra vanliga». Men han utövar samtidigt en kritik, som är typisk för de unga svenska romantikernas tyskorientering. Libretto-författaren, Etienne, hade behandlat ämnet på ett sätt, som man kunde

¹ Se härom närmare Mörner, a. a. Det ligger nära till hands att här antaga ett direkt inflytande från Haeffner, som ju daterade musikens förfall från Mozart. Om G. A. Silverstolpes och Haeffners nära samarbete på det musikaliska området se Mörner, a. a., s. 285 f.

vänta sig av en fransman. Huvudkaraktären vore misslyckad och de övriga idel gamla bekanta, verserna och språket »platta». Recensenten yttrar sig i ironiska vändningar om styckets bastanta moral och är inte nöjd med den svenska översättningen.

Även anmälaren i »Polyfem» III nr 29 och 30 ställer sig kritisk mot halten i stycket. Men trots de redan refererade anmärkningar, som han riktar mot uvertyren, vill han inte beröva musiken dess förtjänst. Han förnekar inte, att den hade behag, originalitet och framför allt elegans. Det vore blott, om den betraktades som en produkt av skön konst, som dess värde bleve nedsatt. »Kompositören har», skriver recensenten, »genom sitt begär att smicka den herrskande smaken, att slafwiskt följa tidehwarfwets kynne, lemnat principen för sin frihet¹ ur sigte, och derigenom sjelf nedsatt sitt arbete till det mindre värde, som tillkommer ett alster af blott Angenäm konst.»²

Recensenten ger ett översvallande beröm åt M:lle Frösslinds gestaltning av huvudrollen. Den motsvarade tydligen helt, vad man inom det romantiska lägret fordrade av den sceniska aktionen. Det medlidande med Cendrillons öde som denna gestaltning väckte till liv, hade nått sin höjdpunkt, när Frösslind vid slutet av romansen i 1:a aktens 5:e scen stigit fram på teatern och sjungit orden: »Gud skall ändå helt wisst bewara den stackars lilla Cendrillon». »Den mot himmelen rigtade blicken, i hwilken man läser hopp och förtröstan till försynen, den ljuft darrande rösten — — allt gör ett starkt, heligt intryck på åskådaren: man känner en tår fukta sitt öga, man väntar att få se Englarna nedswäfwä, för att taga henne i sitt himmelska skydd.»³

Anmälaren berömmar också de övriga medverkande ävensom kostymer, scendekorationer o. s. v. Det hade till sist varit denna »totalförtjenst, wid uppförande af pjesen, som gör att man med tillfredsställelse lemnar detta spektakel, och med otålighet längtar att få återse det». Recensenten i ett av den romantiska riktningens främsta organ ansluter sig här till traditionen från den gustavianska tidens operaestetik med dess fordran på ett »allkonstverk».⁴

I den konservativa Journalen, där förutom en lång recension i 1811 nr 59, 60 och 61, även en insändare rörande föreställningen finnes införd i nr 65, fördelas beröm och klander på delvis annat sätt än i »Phosphoros» och »Polyfem».

Sålunda riktas i recensionen viss kritik mot Frösslind och i insändaren

¹ D. v. s. det andliga enligt Schillers terminologi.

² Jfr Schiller, a. a., s. 200: »Die schmelzenden Affekte, die bloss zärtlichen Rührungen, gehören zum Gebiet des Angenehmen, mit dem die schöne Kunst nichts zu tun hat.»

³ Frösslinds naturligt naiva spel hade dock inte varit ett slumpens verk utan förmåga hos skådespelerskan.

⁴ Jfr Engländer, a. a.

berömmes inte endast dialogen utan också dess svenska översättning.¹ Yttrade man sig i »Phosphoros» något håfullt om moralen i stycket, så söker recensenten i Journalen på fullt allvar efter denna moral. Och han finner den också, trots att pjäsen ibland gränsar till farsen. »Der finns», skriver han, »en målning på huru man kryper för makten och rangen . . . Den ofta debatterade idén att förlöjliga högfärden öfwer anor och adelskap, förekommer äfwen här . . . Styckets moraliska tendens, om man utan ett litet löje får säga det äga någon, är wäl dock egentligen att wisa, det ett okonstlat och ärligt wäsende, frihet från flärd, och i synnerhet Godheten, äro de egenskaper, som mest pryda ett fruntimmer, och som en man hos en hustru gör bäst i att söka.»²

De refererade recensionerna ge sålunda vid handen, att det vid den tid, varom här är fråga, var möjligt att utforma en sagoopera så, att den — om än av olika anledningar — väckte beundran hos såväl de konservativa som hos anhängarna av den nya romantiken.

Författaren till den i Journalen 1811 intagna översikten över de olika musikslagen inleder avsnittet om teatermusiken med ett principuttalande, som visar den gustavianska traditionens samhörighet med starka strömningar på kontinenten. Om den verkliga, främst av tyskar utbildade operan säger han, att den »förenar poesi, musik och aktion till ett gemensamt helt, och intresserar genom en innerlig sammanmältning af det poetiska, musikaliska och dramatiska». Bland de stora kompositörer, som bl. a. »i sin komposition följt den hänförande gången af det patetiska i dramen» sätter han Gluck i främsta rummet. Skribenten nämner till namnet Mozarts musikdramatiska arbeten fr. o. m. »Idomeneo» men karakteriserar något utförligare endast »Don Juan», som i synnerhet utmärkte sig »genom en stor rikdom, ett mångfaldigt skönt och sublimt uttryck».

Ungefär vid tidpunkten för »Trollflöjtens» första framförande i Stockholm 1812 infördes i »Polyfem» översättningar av ett par instruktiva artiklar om Mozarts operor, den ena i V nr 17, »Till min Wän» ur »All-

¹ I »Polyfem» III nr 27 är införd en »Anmärkning» med ett häftigt utfall mot Journalen för kritiken mot Frösslind och berömmet av översättningen, som anmärkaren finner vara under all kritik; en åsikt, som han motiverar med drastiska exempel. Man har här på operans område ett utslag av den bekanta fejden mellan Journalen och romantikernas pressorgan.

² Kan redan denna passus föra tanken till upplysningstidens sätt att moralisera, så gäller detta ännu mer om fortsättningen: »En hop Lux-talanger, att rart kunna dansa, sjunga, göra figur, behaga, wara ett konversations ljus, och än mera ett konversations-ämne, äro gåfwor hos en qvinna, som sällan göra någon makas lycka. Det är redbarare egenskaper en förnuftig karl önskar finna hos sin hustru, och bristen af en enda af dem ersättes med inga Arier, inga Pas, inga rober, intet koketteri och ingen fritalighetsgåfwä i Werlden. Desssa grannlåts-qualiteter kan en klok karl efterstråfwä hos sin Frilla, aldrig hos sin hustru.» Efter detta följer ett utfall mot oförståndiga föräldrar vid uppfostran av döttrar.

gemeine Musikalische Zeitung», den andra i V nr 49, »Om Musiken till Trollflöjten» av Heusinger.

Den förstnämnda artikeln gav inför de svenska läsarna prov på en fint differentierad förståelse för storheten i Mozarts operakonst. Skribenten anser, att man vid bedömandet av Mozarts operor i allmänhet alltför mycket låtit hänföra sig av de »stora frambrytande hufwudmassorna» utan att ge akt på detaljskönheterna, som dock rymde »oändligen mer förtjenst, själsstorhet och skapelsekraft». Genom mängden av för vanliga åhörare lättfattliga »imponerande, starkt upprörda ställen» hade »Don Juan» kommit att framstå som Mozarts skönaste mästestycke.¹ Men vad som undföle de flesta människor, vore den »fint senterade karakteristiken, ej allenast af de enskilda personerna, utan af hela handlingen i hwarje Opera. I Don Juan blandningen af höghet och lättsinne; i Figaro det helas jovialiska hållning; i Die Zauberflöte munterhet förenad med wärdighet och högtidligt allwar; i Cosi fan tutte de milda nuancerna af sällskapslifwets finare förhållanden . . . i Die Entführung aus dem Serail denna nationalkarakteristik i den sublimaste framställning . . . hwem har någonsin gifwit akt på, känt och beundrat detta?»

Under den för upplysningstidens estetik typiska grundförutsättningen, att en tonsättare hade till uppgift att måla en viss känsla, framställer Heusinger i artikeln om »Trollflöjten» detta sångspel som ett mästestycke, som ännu lång tid skulle »sysselsätta, underhålla och kultivera Tysklands musikaliska publikum». »I denna komposition råder», hävdar författaren, »ända igenom en hufwudkänsla: känslan af det lugna, men oafbrutna sträfwandet till målet, och en stilla glädje, sedan detta blifwit hunnet. En högst moralisk känsla, ja man kan säga, sedligheten sjelf, så widt den kan afspeglas i en känsla!» Denna huvudkänsla nyanserades förträffligt och kontrasterades även på ett fullständigt sätt med andra känslor, t. ex. med utbrottet av vild glädje, med målningen av ett oädelt begär o. s. v. Allt tillsammans gjorde, att »Trollflöjten» med all rätt kunde utgöra ett bidrag till reglerna för kritiken. Stycket uppfyllde den moraliska omdömeskraftens och det jämförande förnuftets fordringar. Och även för örats »angenäma tillfredsställelse» vore det på allt sätt sörjt.

Premiären i Stockholm på »Trollflöjten» den 30. maj 1812 var en stor händelse i det svenska musiklivet. Sångspelet var det första nya verk som gavs, sedan Kungl. Teatern öppnats på nytt efter den av Gustaf IV. Adolf påbjudna avstängningen. Och föreställningen betydde den första presentationen på scenen av en mästare, som den svenska allmänheten sedan länge lärt sig älska och beundra. Den recenserades utförligt bl. a. i den konservativa riktningens huvudorgan »Journal für

Litteraturen och Theatern» 1812 nr 130, liksom också i en av romantikernas ledande tidningar, »Nya Posten» 1812 nr 45.

Recensionen i Journalen inleds med följande avsnitt:

»Det är knappt möjligt att gifwa ett redigt begrepp om planen till denna pjäs, ty planen är utan allt sammanhang. Imellertid kan det icke nekas att den, med alla sina orimligheter äger någonting enligt med operans natur; en mystisk slöja dragen öfwer hufwudintrigen, skymten af en hög allegori tillika med prakt och ombyten i dekorationer fästa uppmärksamheten hos en del af åskådarne, under det en annan del får se markattor och lejon samt skratta åt Papageno. Men med all grannlåt skulle likwäl Trollflöjten aldrig förwärfwat tiondedelen af sin ryktbarhet utom Mozarts werkeligen förtrollande Musik; en musik som wisar att den högsta enkelhet kan förenas med den största rikedom af ideer, och att konstens fullkomlighet består uti dess verkningar på känslorna, icke i dess bemödanden att synas konst. Det är icke här, som i rätt många af de nyaste franska och italienska kompositioner, ett och annat frappant ställe, en och annan skönhet som blänker fram, lika några spridda blomster i en ödemark, hwilka kanske oftast låna sitt största behag af sin kontrast med det ställe der de finnas; allt är ordnad på ett sätt som gör att den stora mängden af enkla skönheter förena sig likasom i en kedja, och derigenom sammansmälta till ett enda helt. Blott på ett ställe i Trollflöjten har Mozart låtit förmå sig att, af eftergifwenhet för en sångerska med hwilken han war nära beslägtad,¹ använda en öfwerflödig grannlåt; men han tyckes tillika hafwa utmärkt att det skett emot hans öfvertygelse, derigenom att han satt de swåra löpningarna hwari sångerskan (som Nattens Drottning) wille wisa sin konst, på det ställe der hon borde synas mest utom sig af förtwiflan, och der musiken således ganska wäl kan sägas måla passionen, ehuru sångerskan aldrig med bibehållande af en sann mimik kunde, under så swåra passager, uttrycka den.»

Recensenten ger i fortsättning mycket beröm åt själva föreställningen och åt de medverkande. Stycket hade vunnit allmänt bifall och varje åksådare hade känt effekten av dess trollkraft. Liksom Silverstolpe berör även anmälarer i Journalen till sist »Trollflöjtens» fördärvbringande inverkan på den dramatiska konsten framför allt i Tyskland, där de orimligaste trollpjäser översvämmat teatrarna. Men då tyskarna själva börjat blygas över den yra, som anfäktat dem, »torde», slutar recensionen, »smittan icke mer wara så farlig hos oss, och äfwen om några swärmare med förderfwad fantasi skulle wilja påtruga oss sina

¹ Recensenten anger här i en fotnot »Madame Lange». Som bekant skrev Mozart Nattens drottningens parti inte för denna svägerska utan för hennes äldre syster Josepha Hofer.

¹ Jfr översikten över de olika musikslagen.

drömmar, skall vår nationella flegma snart sätta en gräns för proselyt-makeriet».

Referatet visar, att inställningen i Sverige till operans problem vid den tid, varom här är fråga, inte var entydig. Recensionen har, som synes, många beröringspunkter med Silverstolpes kommentarer. Men recensenten visar långt större förståelse för »Trollflöjten» som verk-ningsfullt scenstycke än vad Silverstolpe gör. Han fördömer inte hand-lingen helt och hållet och i motsats till Silverstolpe finner han liksom Heusinger i den i »Polyfem» översatta artikeln ett inre sammanhang i musiken. Ja, han visar t. o. m. en högst anmärkningsvärd förståelse för det geniala i utformningen av Nattens drottning's parti, trots att dess svåra passager omöjliggjorde den fordrade sanna mimiken hos sångerskan.

Recensionen i Nya Posten har tagit formen av ett brev, »Till B. J. K. Stockholm den 1 juni 1812», med följande början:

»O! hwarför är du ej här, att med mig swärmande njuta hwad jag så otåligt wäntat? Mozarts Trollflöjt! Jag hörde den i lördags första gången. Fordra ingen recension. Hwilken dumdristig skulle recensera efter att hafwa hört den en gång? Jo, en dumdristig kan det, ty den kan mycket. Hwad har man wäl af en gång hört och fattat? Intet och Allt. — Men detta Intet är dock en himmelsk dröm, en tjusande träng-tan, en dunkel gryende morgonrodnad, en älskarinnas första hand-tryckning: detta Allt är en osäglig flödande känsla, djup och gudomlig, hänryckande och mild, tyst och ljuf som känslan af en bruds första kyss. Ack! den som har ingen själ för musiken, huru kan den älska, huru kan den lefwa, huru kan den dö? Den som ej lyftes af Mozarts Trollflöjt upp, högt upp öfwer förgänglighetens regioner, och känner och tror, och ser och hör ej en förtjusning, en Gud, en himmel, en chor af odödliga andar — jag wille fatta honom wid skuldran och fråga: Tror Du, anar du, en bättre werld, en ewig musik? Eller tror du blott stoft och grus?

Hwad skall jag säga mer? Att jag stod der, midt ibland den stirrande hopen, ensam. Det är skönt, att sådana stunder hafwa någon wid sidan, som kan njuta och känna, drömma och swärma; jag hade ingen. Några utbrott af min känsla beswarades med en dum häpnad, en fånig förundran. Likwäl rådde nästan under hela pjesen en högtidlig tystnad; men den förklaras lätt: den wanliga nyfikenheten, då ett skådespel gifwes första gången. Den afbröts af några handklappningar; parodier på den stora massans musikaliska sinne, ty man klappade åt personer, ej åt sak. Det så kallade putslustiga, det dumqwicka och qwickdumma i dialogen och aktionen emottogs med starka bifallstecken: det sublima i musiken fick temligen lätt passera. Men beskrifningen på detta sublima? Ack! det låter ej beskrifwa sig. Hwad som låter beskrifwa, analytisera,

förklara sig är ej sublimt, är ej heligt och gudomligt, utan blott jordiskt och fysiskt.¹ Ett par ord är allt hwad jag kan säga derom. Trollflöjtens musik förenar de gamle mästarnes höga och imposanta enfald med de nyares yppiga konst. Begges fel, de för[r]es monotoni och de sednare[s] öfwerdrift finnes ej hos Mozart: och någon sådan instrumentering, som i detta werk, har jag mig ej bekant. Skulle jag wåga för mycket, om jag säger, att Trollflöjtens musik är den yppersta, som från svenska scenen blifwit hörd? Hwad skulle Mozart, hwad skulle den store Gluck swara härpå?»

Den estetiskt bildade musikälskande romantikerns grunddrag fram-träda alla i det citerade recensionsavsnittet: känslan av ensamhet och främlingskap mitt i den stora hopen, förakt för den musikaliska smaken hos denna hop, förankringen av tonkonsten i ett skönhetsens gudomliga evighetsrike, musikupplevelsen som en möjlighet att genom känsla och extatisk hänförelse få tillträde till detta rike med framhäwande av för-ståndets, tankarnas, ordens maktlöshet i detta avseende, det bl. a. erotiskt färgade bildspråket för att med ordens hjälp söka ge åtminstone en aning om detta, som inte låter beskriva sig i ord.

Men att recensenten trots sin romantiska inställning ändå inte helt brutit med en äldre tradition, visar den fina bedömningen av musiken i sångspelet. Det är inte främst den flödande rikedom utan det mått-fulla i denna musik, som han fäst sig vid och beundrar, den utan över-drifter åt någondera hållet åstadkomna föreningen av äldre och nyare stildrag. Han är sålunda ingen oreserverad anhängare av den allra modernaste musiken. Han finner visserligen å andra sidan, liksom den stora publiken redan vid 1700-talets slut, de gamla (barock)mästarna långtråkiga men hyser ändå vördnad för dem. Och i det att han fram-manar Glucks skugga, vågar han endast med tvekan göra gällande, att »Trollflöjtens» musik kanske vore den yppersta, som någonsin skrivits.

Recensenten bedömer sedan styckets handling på ungefär samma sätt som anmälaren i Journalen. Själva dramat's idé hade sålunda varit ömsom mystiskt hög, ömsom ingen alls. Och ingen annan än Mozart hade till den föreliggande textens ord kunnat skriva en musik, »som förtjust Europa, som skall återklinga, när Europa ej mera är till». Recensenten ger också stort beröm åt de musiken värdiga praktfulla dekorationerna och kostymerna, liksom åt fördelningen av rollerna. Nattens Drottning's koloraturrika parti ger från hans sida inte anledning till något annat påpekande än att framställarinnans, m:lle Thunberg, röst varit »öfwer all wäntan för den undranswärda lätthet, hwarmed hon exeqwerar de swärste passager».

¹ Att skribenten läst Wackenroder, kan det inte råda någon tvekan om. Jfr Walin, »Beiträge . . .», s. 31 ff.

Trollflöjten-föreställningen på Kungl. Tetaren erhöll ett utförligt omnämmande även i »Allgemeine Musikalische Zeitung», årg. 14, 1812, sp. 583 ff. Artikeln i fråga, som med all sannolikhet skrivits av Musikaliska akademiens dåvarande sekreterare P. Frigel,¹ inledes med en längre redogörelse för tillståndet inom det svenska hovkapellet.² Recensenten ger odelat beröm åt dirigenten, Eggert, vars förtjänst det varit, att »Trollflöjten» över huvud taget kommit upp på den svenska scenen. Föreställningen hade med fullt hus givits till förmån för Eggert. Även i denna anmälan påtalas särskilt de praktfulla dekorationerna o. s. v. Recensenten ville för sin del inte avgöra, »wie viel dies beytrug, ihm [Mozarts köstlichem Werk] hier seinen gerechten Beyfall zu verschaffen». Han ger med skiftande graderingar beröm åt de flesta sångartisterna, hr Stieler (Sarastro), som bl. a. sjungit »fast ohne alle Schnörkeleyen», hr Lindström (Tamino), som spelat med oväntad känsla, dem:lle Frösslind (Pamina), som gestaltat sin roll »mit allgemeinem und verdientem Beyfall» men som dock inte alltigenom sjungit riktigt rent, mad. Casagli (Papagena), som varit utmärkt. Hr Deland (Papageno) hade däremot helt förfelat sin roll inte endast som sångare utan också som skådespelare. Och i motsats till recensenten i Journalen hävdar korrespondenten till AMZ, att dem:elle Thunberg i såväl sång som spel varit helt förfelad såsom Nattens Drottning.

»Trollflöjten» blev en publikframgång och gavs ett flertal gånger i Stockholm. På hösten 1812 återkommer korrespondenten till AMZ till föreställningarna på Kungl. Teatern. Det sker helt kort i en rapport från slutet av oktober och betydligt utförligare i en från slutet av november.³ Även om Papageno alltfört gestaltades dåligt, hade dock mycket blivit bättre, t. ex. Thunberg som Nattens Drottning. Den främsta anmärkningen gäller nu sångartisternas improvisatoriska utsmyckning av sina resp. partier.⁴ Då kritiken genom sin detaljrikedom

¹ I början av år 1812 hade nämligen Frigel åtagit sig att vara korrespondent till den ansedda tyska musiktidningen. Det heter härom i akademiens prot. den 8. febr. 1812 § 5: »Sluteligen anmälte Sekreteraren, det han genom Bref ifrån Redacteurne af Allgemeine Musikalische Zeitung . . . blifvit anmodad att, såsom Kongl. Akademiens Sekreterare, åtaga sig att vara Correspondent med Redactionen, och tid efter annan meddela densamma underrättelser rörande Musiken i Sverige och hvad dermed kan äga gemenskap; Och som Kongl. Akademien fann, att en sådan correspondence emellan dess Sekreterare och bemälte Redaction, kunde äfven leda till närmare befordran af ändamålet med Akademiens Inrättning, fann Akademien godt att för dess räkning bestå den Postporto som till Secreterarens correspondense med Redactionen årligen erfordras.»

² Avsnittet om konsertmästare Müllers violinspel har redan citerats ovan.

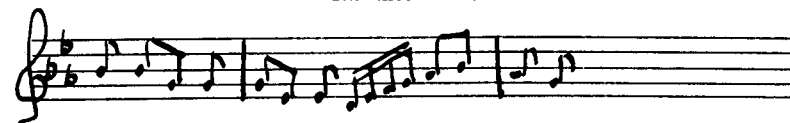
³ Årg. 14, sp. 803 ff., resp. 864 ff.

⁴ Detta ger stöd åt antagandet, att Frigel vore författaren till de refererade korrespondenserna till AMZ ang. Trollflöjten-föreställningarna i Stockholm. Frigel skulle ju, som redan påpekats, året därpå, 1813, ägna en hel artikel åt denna sångpraxis.

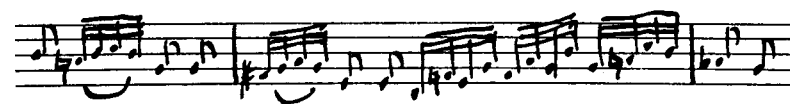
och därigenom att den förtydligas med hjälp av notexempel, ger en god inblick i tidens uppförandepraxis, skall den här anföras. Det heter:

». . . fast alle, auch die besten unsrer Sängerrinnen und Sängerr leiden noch an der Verzierungssucht, und unterscheiden dabey sogar die Gattung und den Styl der Composition nicht, so dass sie z. B. bey ernster und gearbeiteter Mozartscher Musik anwenden, was nur bey komischer, skitzirter, der neueren Italiener allenfalls hingehet. So sang z. B. Pamina, in dem bekannten Duett, das ja ganz offenbar absichtlich in so einfacher, zarter Naivetät geschrieben ist, anstatt:

1:a akten nr 7¹



also:



und anstatt:

1:a akten nr 7

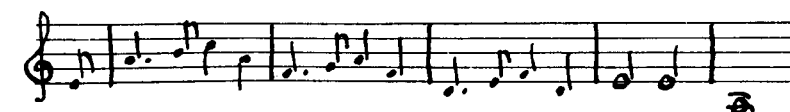


also:



wodurch ein Anstrich des Komischen hineingebracht werden musste, der dem Inhalt und Charakter dieses Satzes geradezu entgegengesetzt ist. Auch Sarastro liess es, selbst in der Arie: In diesen heil'gen Hallen — die ja eben so offenbar nur, in derselben, einfachen Würde vorgetragen, in welcher sie geschrieben ist, alle ihre herrliche Wirkung thun kann, nicht an Zusätzen fehlen. Übrigens wurden manche der Tempi noch zu schnell genommen, z. B. das oben angeführte Duett, und der mehrmals wiederkehrende Satz:

ur 1:a akten, nr 8, final.



welcher dadurch an seiner Feyerlichkeit sehr verlieren musste.»

¹ Hos Mozart är den melodiska linjen här något avvikande med genomgående 8-delar.

Även om man måste ge författaren rätt i att de antydde utsmyckningarna och tempoförskjutningarna förändra resp. melodiers »etos», så te sig dock åtminstone de svenska sångartisternas improvisationsmässiga utsmyckningar mycket oskyldiga i jämförelse med avancerad italiensk sångpraxis från ungefär samma eller endast obetydligt äldre tid.¹

Den svenska urpremiären på »Don Juan» ägde rum den 6. december 1813. De, som skolats i de gustavianska traditionerna, hade ännu svårare att finna sig till rätta med detta verk än med »Trollflöjten». Det visar den långa recensionen i »Stockholms Posten» 1814 nr 73, 78 och 81 av de under den gångna vintern givna Don Juan-föreställningarna.

Stycket trotsade varje försök till den entydiga klassificering, som de konservativa eftersträvade. Recensenten skriver: »Det är beqvämt med det namnet Skådespel.² Det ger en Piece rättighet att vara hwarken Tragedie, Comedie, Drame, Opera, Operette, Opera Comique, Opera Buffa, med ett ord ej af något känt slag af Theaterstycken. Om ett ömkeligt slut wore nog för en Piece att få namn af Tragedie, förtjente denne, framför alla andra, att så kallas, ty Hjelten släpas ända i helfwetet, anfäktas der jämmerligen af plågoandarne, och är der, för att, som det säges, bli mål för ewiga plågor. Men långt ifrån att vara en Tragedie, är det en kärings saga, en pöbelhistoria, att sättas i bredd med den om Pintorparfrun.»

Handlingen sårade sålunda recensentens känsla för det värdiga i en opera. I fortsättningen dissekerar han den i detalj för att ådagalägga, hur undermålig den vore. Sammanfattningen i slutet av recensionen må här citeras: »Hwilken Piece! Det omdöme man i början af denna Recension fällt, torde nu vara tillräckeligen rättfärdigadt. Orimligheter öfverflöda så häri, att om man bjöd till att enkom samla sådana i ett Theaterstycke, skulle man ha swårt att få så många tillsammans. Det oanständiga här är så påtagligt, i synnerhet i de 3 Scenerna imellan D. Juan och Zerlina, att Fruntimren ofta måste låts hwarken se eller höra. Och Charactererne? Gouverneuren? En gammal narr. Hans dotter? En häftig toka. Hennes Älskare Octavio? En Storskrytare, en mes, en nullitet. Elvira? En tråkig, kärlig, lättnarrad Dame, kanske litet landstrykerska. Leporello? En absurd warelse, qwick och dum, hjälpen åt sin Herre i hans utswäfningar och platt Moralpredikant . . . Don Juan, som Författaren ämnat åt Helfwetet, egentligen för det felet att han förmycket älskat det täcka könet, är den enda som wisar älskwärda egenskaper och flera en Karls dygder. Och han är kanske den enda för

¹ Jfr ex. 188 hos R. Haas, »Aufführungspraxis der Musik», »Handbuch der Musikwissenschaft» utg. av E. Bücken, Potsdam 1934, s. 225 ff.

² Annonsen till urpremiären talar om »Don Juan, Skådespel i 2 Acter med Sång», »Stockholms Posten», 1813 nr 283.

hwilken man intresserar sig, hwarigenom Herr Abbén [da Ponte] kanske werkat motsatsen af det moraliska ändamål han tycks söka med sitt Skådespel.»

Recensenten ger till att börja med ett högt generellt beröm åt musiken. Det vore obegripligt, »att en så stor Compositeur som Mozart kunnat förmås (ty aldrig måste han welat det sjelf) att göra en så förträfflig Musik på ett så widunderligt stycke. Man hör den med ökad nöje hwar gång. Man bör tro, att det är den som fyllt salongen med folk så ofta Piecen gifwits.»¹ I den långa innehållsredogörelsen beröres dock endast sällan musiken. Utförligast sker det i fråga om slutscenen i 1:a aktens final. De av Mozart här använda rika musikaliska medlen² motsvarade dock på intet sätt recensentens uppfattning om vad som lämpade sig för situationen i fråga.

I den stackars Zerlinas rop på hjälp hade orkestern instämt ganska »ymkeligt, förmodligen på det man ej måtte missta sig om hwad som är å färde». »Stackars Zerlina», heter det vidare, »måste nog länge dröja i cabinettet, men deri har musikcompositeuren stor del, som ej haft hjerta att hastigt sluta sin målande musik, och att uppoffra sin ära för hennes . . . Ännu är det likwäl ej Afgrundsandarna; men det ser ut som det wore något dit åt, ty Danssällskapet har en liten air af furier,³ och alla skrika den fattige D. Juan så förfärligt i öronen deras hot, att man werkeligen känner medlidande med honom. Orchestern gör ock allt sitt till, för att bestorma honom lika obarmhertigt. Det är ett Vocal- och Instrumentallarm, att spränga öronhinnorna med . . . (Med hwad man här sagt om Musiken har man ej welat förringa dess ganska stora och i alla Länder erkända värde, såsom blott Musik betraktad. Man will endast anmärka, att Compositeuren gifwit den en styrka, en eld och ett alfwär, som äro wida öfwer ämnet, och således något för disproportionerade. Detta tyckes äfwen de flesta Åhörare på wisst sätt sentera, om ock ej alldeles begripa; ty denna Musik . . . skulle säkert med oändligt mera liflighet och deltagande applauderas om denna starka och admirabla colorit wore använd på en wärdigare tafla. Mozart hade swårigen kunnat taga en högre flykt och ton, uttrycka sig med en wäldsammare kraft och nyttja större mojenger, om han skolat måla Roms eller Athéns menigheter i uppresning mot någon af deras tyranner, eller Christierns utdrifwande af Gustaf Wasa, eller

¹ Recensenten anför som skäl till publiktillströmningen med all rätt även Dupuys spel i titelrollen, som ju väckte allmän hänförelse. »Hans sätt i sina elaka anläggningar emot det wackra könet hafwa warit så lätta och intagande, att han, långt ifrån att wäcka afsky för Don Juans person wäckt deltagande och medlidande.»

² En exemplifiering av vad den ovan citerade författaren till den i »Polyfem» införda artikeln »Till min Wän» kallade de »stora framflyttande hufwudmassorna».

³ Recensenten synes här ha fått Glucks »Orfeus» i tankarna.

Perus förstöring af en jordbäfnings . . . och här är blott frågan om ett litet äfwentyr mellan en Cavallier och en bondflicka på en dans, och om den ärbara men owerksamma förtrytelsen hos några rätt platta åskådare af samma äfwentyr. — Man kan med skäl säga som Fransosen på Wårdshuset: *Voilà beaucoup de bruit pour une Omelette.*)»

Tydligare än i denna recension kan styrkan i traditionerna från den galanta gustavianska epoken knappast framträda. Efter denna epoks sätt att se och döma är »Don Juan» varken en stor tragisk opera eller ett komiskt musikdramatiskt stycke i stil med fransk opéra-comique, italiensk buffa eller inhemskt svenskt sångspel. Irritationen häröver är hos recensenten så stark, att han fränkänner Mozarts opera nästan allt värde som dramatiskt stycke. Tolkningen av verket och framför allt av dess huvudgestalt har varit föremål för många utläggningar. Recensenten har inga svårigheter i det avseendet. Han betraktar operan närmast som en ytlig sedekomedi med en i galanta affärer förfaren hjälte, vars »elaka anläggningar mot det täcka könet» ingalunda väcker någon moralisk indignation till liv. Tvärtom, recensentens sympatier äro helt på Don Juans sida.¹ Med tolkningen av handlingen i »Don Juan» som ett helt vanligt och ganska oskyldigt galant äventyr är det inte att förvåna sig över att skribenten visar föga förståelse för Mozarts musikaliska tolkning.

I AMZ, årg. 16, 1814, sp. 304 ff. summerar korrespondenten från Stockholm sina intryck efter att ha åhört de flesta dittills givna Don Juan-föreställningarna på Kungl. Teatern. »Mit grosser Freude» hade man nu äntligen fått höra stycket, som givits »mit ausgezeichneter Genauigkeit und sehr gutem Ensemble». Skribenten ger beröm inte endast åt Du Puy utan också åt de flesta övriga medverkande utom mad. Sevelin,² som på grund av kallt och matt spel varit mindre lyckad som Donna Elvira, och hr Deland, som visat god vilja som Leporello men utan häremot svarande resultat. Körerna hade klingat mycket bra och konsertmästare Müller hade svarat för ett utmärkt ackompanjemang. Korrespondenten gör också i ett kort referat de tyska läsarna bekanta med den hårda kritik, som i Stockholm riktades mot »Don Juan» som drama betraktat.

Liksom artikeln i AMZ om »Trollflöjtens» framförande i Stockholm får även den om Don Juan-föreställningarna ett särskilt intresse däri-

¹ Att Don Juans gestalt kunde väcka deltagande och medlidande, anser skribenten bero på »en maladeresse i Piecen, hwarigenom Don Juan ej allena erhållit wissa prisvärda egenskaper, såsom ett orubbligt mod, glädthet, hurtighet, förakt för skrock m. m., utan äfwen blifwit påbördad mord, som han icke begått». Dödandet av guvernören måste sålunda av recensenten ha betraktats som en handling i full överensstämmelse med gällande hederskodex.

² Född Thunberg; alltså den första svenska Nattens Drottning.

genom att den innehåller en redogörelse för i stycket gjorda förändringar. I avsaknad av en god mandolinspelare hade Don Juans serenad i 2:a akten sålunda ackompanjerats på piano, vilket en elev vid operan gjort bra. Ter sig denna förändring ganska oskyldig, så voro andra av betydligt mer genomgripande natur och visa en långt gående eftergift för den stora publikens smak. Man hade uteslutit (!) alla recitativ utom två, nämligen »Ma qual mai s'offre» i 1:a aktens 3:e scen och »In qual eccesi» i 2:a aktens 11:e scen. Och själva slutet hade mynnat ut i en förvandling av teatern till helvetet, med dans av djävlar och med den av furier jagade Don Juan hoppande från klippavsats till klippavsats, tills han störtade sig mitt in i de flammande lågorna för att så försvinna. »Der Effect der schauderhaften, letzten Scene zeigte, wie gut man ihn berechnet hatte», slutar korrespondenten. Det ligger i denna scen inte endast en eftergift för allmänhetens smak för praktfulla scener med spännande upptåg utan också en viss anpassning till den gustavianska operan, som ju i likhet med Glucks räknade med baletten som ett ordinarie inslag.¹

»Enleveringen ur Seraljen» hade sin premiär i Stockholm den 21. september 1814. Recensenten i »Allmänna Journalen» 1814, nr 257 berör inledningsvis »Don Juan» och anser sig därvid tryggt kunna slå vad, »att om Pjecen annonserades utan helfwete, skule endast det lilla antalet af verkliga Musikkännare och älskare komma dit». Men om man nu beträffande detta verk för den gudomliga musikens skull haft överseende med den eländiga pjäsen, »af hwad orsak», frågar han sig, »har Enleveringen ur Seraljen kommit på Repertoiren? War det för att låta Allmänheten förstå, att Mozart i sina första försök, oakadt de drag af geni som framblänka der, icke war samma fullkomliga Konstnär som han sedan blef? . . . Det måste utan twifwel wara lika lätt att inöfwa ett godt stycke som ett medel måttigt, och hwad öfwersättning angår kan den wäl aldrig göras sämre.»

Korrespondenten till AMZ bedömer i en rapport från Stockholm i årg. 16 (1814), sp. 787, sångspelet på ett helt annat sätt. Han ser dess införlivande med Kungl. Teaterns repertoar som ett exempel på teaterledningens uppenbara försök »den Geschmack des Publicums in Absicht auf die Oper wieder zu heben, indem man bey der Auswahl der Vorstellungen sorgsamer verfährt»; försök, som dock inte vunnit den stora mängdens uppskattning. Publiken hade »die bessern Werke sehr kalt aufgenommen», vilket ju också blivit fallet med det mozartska sångspelet. Att den obetydliga texten, som man klagat över, skulle vara

¹ Jfr Engländer, a. a., s. 71 f. Den redan citerade förf. till art. »Något om Spektaklerne» i »Polyfem» erinrade sig med rörelse även den gustavianska operans balett: »Än påminna wi oss de pittoreska dansar, der passionen i sitt första språk åter för-sinnligade sig, der ömheten och förtwiflan tecknade sig med sagande och begripliga rörelser . . .»

orsaken härtill, trodde han dock knappast. Själv räknade han snarare med »den Mangel aller wahren Bassstimmen bey der Gesellschaft — einen Mangel, der eben hier, wo Osmin so Vieles und Entscheidendes zu singen hat, das mit durchgreifendem, vielumfassendem Bass vorgetragen seyn will, um so widriger auffällt». Hr Boman hade spelat Osmin. »Ob er nicht mehr zu thun vermochte, um rein zu singen, ist schwer zu entscheiden: dass er aber (besonders bey der ersten Vorstellung) nicht mehr zu thun vermochte, um zu schreyen, das lässt sich behaupten.» Inte heller de andra partierna synas hava varit lyckligt besatta. Korrespondenten ger beröm endast åt mad. Casagli som Blondchen.

Det framgår av här refererade recensioner och andra aktstycken, att Mozarts operor inte inom alla läger från första början rönt samma höga uppskattning, som kom hans instrumentalmusik till del. En anledning härtill har ofta påtalats i det föregående, nämligen en inställning till operakonstens estetiska grundproblem, som med nödvändighet måste medföra brist på förståelse för den mozartska operatypen. Men ytterligare en förklaring, som ligger på det rent musikaliska planet, skulle kunna anföras. Det var särskilt G. A. Silverstolpe och kritikerna i den konservativa »Journal för Litteraturen och Theatern», som ställde sig oförstående till Mozarts operor som musikdramatiska verk betraktade. Det framgår med all önskvärd tydlighet av de gjorda referaten, att dessa skribenter voro dramatiskt bildade litteratörer utan djupare estetisk och fackmässig bildning på det musikaliska området.¹ De bedöma de behandlade Mozart-operorna främst som dramer och yttra sig som regel i så allmänna ordalag om musiken att man över huvud taget knappast kan tala om någon bedömning av denna. Företaga de någon gång en detaljgranskning, så visar det sig, att deras förankring i »Snille och Smak»-estetiken gjorde det omöjligt för dem att uppleva den dramatiska storheten och det psykologiska djupet i Mozarts musik, som kunde förvandla även ett verk med svag text till stor musikdramatik.²

¹ I jämförelse med musikälskarnas stora massa torde det dock vara berättigat att, som ovan gjorts, kalla dem »kännare».

² Ett drastiskt exempel härpå ger skildringen i »Stockholms Posten» av 2:a aktens 7:e scen i »Don Juan», där inte ett ord säges om Mozarts i denna scen dokumenterade oöverträffade ensemblekonst. Den korta skildringen lyder: »När de nu få se Leporello, tro de alla honom vara Don Juan. Hwad händer? Jo en förfärlig scene — efter wanligheten i sång. Masetto och Zerlina sjunga: Stadna förwägne! sök ej att flygta. Octavio och Anna: Mördare stadna! här stängs din wäg. Alla fyra: Brottsling! du snart dina bana skall lykta.» — En starkt kritisk inställning av här påtalad art till Mozarts operor möter man vid tiden närmast före och efter år 1800 naturligtvis inte endast i Sverige utan som bekant även på andra håll; jfr den korta översikten hos King, a. a., kap. 1, s. 1 ff.

Romantikerna däremot upplevde musiken mera omedelbart. De hade därför större förutsättningar att uppskatta den mozartska operatypen. Recensenten i »Nya Posten» föll i hänryckning över »Trollflöjten» trots en ganska kritisk inställning till handlingen.

Hur väsensskild en operaanmälan blir, om den skrives av en musikalisk fackman i stället för av en dilettant, visa rapporterna från Stockholm till AMZ. I dessa föras inga musikaliskt substansfattiga allmänna resonemang utan utövas detaljkritik främst rörande uppförandepraktiska frågor, vilket ger ett starkt stöd åt antagandet, att Frigel skötte korrespondensen själv. Frigel var för visso även han fast förankrad i de gustavianska traditionerna men hans stora musikaliska bildning och hans kända vidsynthet stängde inte in hans konstbedömning inom så snäva gränser, som fallet var med recensenterna i den konservativa riktningens huvudorgan.

Då syftet med denna studie främst har varit att ge en antydan om hur Mozarts konst först emottogs av den svenska allmänheten, ha som källor nästan uteslutande använts tidningar och tidskrifter eller andra offentliga handlingar. För att i detalj lära känna den enskilde musikälskarens inställning till Mozart, måste man även gå till källor av annan art. En av den behandlade tidens hängivnaste Mozart-beundrare var Geijer. Författaren hoppas få tillfälle att i annat sammanhang behandla dennes Mozart-uppfattning.