

STM 1952

**Anteckningar om Ferdinand Zellbell d.y. och hans
vokalmusik**

Av Ellika Haeger

© 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 till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

ANTECKNINGAR OM FERDINAND ZELLBELL D. Y. OCH HANS VOKALMUSIK

AV ELLIKA HÆGER

EN AV DE ledande männen i 1760- och 70-talens musikliv i Stockholm, Ferdinand Zellbell, har onekligen ett namn av utländsk klang. En närmare undersökning visar emellertid, att han tillhörde en gammal svensk släkt. Dess första kända medlem i början av 1600-talet är en Ferdinand Zellbell, som kom »til Torsön att läsa för barn, sist Tullskrifvare vid Brattfors sist borgare i Philipstad»,¹ där familjen Zellbell länge levde kvar. Av hans fyra barn flyttade sonen Ferdinand[er] Zellbell till Uppsala, där han blev bagare och sedan år 1694 även rådman.² Han hade fem barn. Den son, som ärvde det traditionella förnamnet Ferdinand, blev den kände organisten i Stockholms Storkyrka, hovkapellisten och koralboksförfattaren Ferdinand Zellbell d. ä. — den veterligt förste musikern i släkten. År 1716 ingick denne äktenskap med Anna Sofia Rudolphi, med vilken han fick tre barn, två döttrar och sonen Ferdinand, född 1719 — och därmed äro vi framme vid huvudpersonen för våra anteckningar.

Sonen fick sin första musikundervisning naturligt nog av fadern, vilken enligt Hülphers även verkade som lärare.³ Ett brev från fadern till Carl Gustaf Tessin den 30 dec. 1735,⁴ vari han ber, att sonen under Tessins protektion måtte få vistas i utlandet för att samtidigt med sin tjänst som uppvaktande hos denne bli i tillfälle att vidare studera musik, ger en vacker bild av den unge Zellbells kapacitet. Det heter här, att

»min äldsta Son af 16 års ålder igenom flitig öfning, jemte naturlig böjelse till Musiquen, kommit så wida, att han icke allenast förstår och kan färdigt spela General Bas, utan ock uti Organist-Konsten wunnit det framsteg, att han flera år tillbaka kunnat göra . . . tjenst på orgewärket uti Storkyrkian, ej mindre på pedalen än på sielfwa claveren». — Brevet skrefs under Tessins ministertid i Wien 1735—37.

¹ Hülphers, Abr., Genealogier, Vol. 4, s. 172. Hdskr. i Västerås läroverksbibl.

² Herdin, K. W., Upsala på 1600-talet. Rättsväsendet. 1—2. 1926—27. 1, 38; 2, 243.

³ Miklin i brev till Hülphers. Hdskr. C b 2 i Västerås läroverksbibl. — Se härom Walin, S., Kungl. Svenska Musikaliska Akademien, UUA 1945: 1, s. 192 ff.

⁴ Brev till Carl Gustaf Tessin. Hdskr. F 363 i UUB.

Någon utlandsresa blev emellertid icke av, utan Zellbell fortsatte sina studier i Sverige och hörde till lärjungekretsen kring Roman.¹ Först senare, åren 1741—42, fick han tillfälle att studera utomlands, nämligen i Hamburg för Telemann.² Vid sin återkomst till Sverige knöts Zellbell till Storkyrkan som faderns medhjälpare och fick år 1743 löfte om att efterträda honom.³ Detta löfte kunde dock ej infrias förrän tio år senare. Zellbell d. ä. skickade nämligen först den 4 april 1753 en skrivelse till kyrkorådet, vari han bad, att han, med tanke på sin höga ålder och sina nedsatta krafter, måtte få sluta sin tjänst som organist.⁴ Samtidigt önskade han att som pension få behålla halva lönen, medan den andra hälften skulle gå till den efterträdande sonen. Först vid faderns död år 1765 blev Zellbell ordinarie organist och fick därmed full lön. Dessutom uppges han ha varit organist i S:t Jakob sedan år 1743, och där ofta givit »musikstunder».⁵ Den förra uppgiften är bevisligen felaktig; något meddelande om Zellbell som organist finnes inte i S:t Jakobs kyrkas protokoll från år 1743.⁶ Tvärtom, i ett protokoll den 22 mars 1745 heter det: »Berättade Hr Doktorn och Kyrkioherden [Kiörning] huru som organist sysslan här vid Jacob nu wore ledig, och att den förre Organisten Kel[l]ner tagit avsked, och att [det] wore åtskillige [som] anmält sig hos Hr Doctorn, men besynnerligast woro Selbell den yngre, Organisten uti Ladugårdslandet, Kindström och Lydert Dijkman.» Det blev emellertid den sistnämnde, som erhöll den lediga tjänsten. Däremot har Zellbell medverkat vid S:t Jakobs kyrkas 100-års-jubileum år 1743. Enligt ett protokoll av den 19 nov. diskuterade kyrkorådet, »om man ej borde anmoda herr Sellbell både componera några sångstycken, som vid det tillfället woro tjenliga, såsom ock gifwa omsorg för sielfwa musiquen».

Sistnämnda uttalande tyder i varje fall på, att Zellbell redan då ansetts så betydande, att han fått i uppdrag att ombesörja jubileums-musik. Zellbells medverkan vid jubileet omnämnes även av Wittinger:⁷ »Minnet af denne vår Kyrkas inwigning firades med mycken glädje År 1743 1 Advents-Söndagen; då uppå Kyrko-Rådets anmodan, Organisten i Stor-Kyrkan: Ferdinand Zellbell Junior, upförde en wacker

¹ Vretblad, P., Johan Helmich Roman. 1 1914, s. 42.

² Hülphers, Abr., Historisk Afhandling om Musik, 1773, s. 110.

³ Simonsson, I., Storkyrkoförsamlingens historia, s. 176. (Sveriges kyrkor. Utg. av S. Curman och J. Roosval, Stockholm, I, 1928.)

⁴ S:t Nikolai församlings kyrkoråds protokoll. Hdskr. K III 3. I Stockholms stads arkiv.

⁵ Norlind, T. och Trobäck, E., Kungl. Hovkapellens historia 1526—1926, 1926, s. 79. Vad förf:a avse med »musikstunder» är ovisst. Sannolikt är det fråga om små orgelkonserter.

⁶ S:t Jakobs kyrkas arkiv i Stockholms stads arkiv, K III 2; Kyrkorådets protokoll 1723—1782.

⁷ Wittingh, Fred. L., S:t Jakobs Minne, 1, 1771, s. 46.

Vocal- och Instrumental-Musique, både i Hög-Messan och Aftonsången. Orden som skulle sjungas wid detta tillfälle, lät Herr Zellbell genom Trycket utgifwa, under namn af Andakts Upmuntran.» I Wittingers tillägg¹ preciseras för övrigt titeln närmare: »Ferdinand Zellbell då warande organist i Stockholms Stor-Kyrka; hwilket med tilläggning bör sålunda rättas: nuvarande Organisten och Kongl. Hof Capellmästaren, som den tiden Han komponerade Andakts upmuntran war allenast 19 år[!] gammal.»

Uppgifter om Zellbells senare verksamhet som kyrklig tonsättare äro sparsamma. Att han varit verksam som koralkompositör framgår av följande. Under Zellbells konsertverksamhet åren 1759—69 var en så gott som årligen återkommande programpunkt Pergolesis passionsmusik, en tradition från Romans dagar.² Moberg antar, att det varit fråga om Stabat mater, »mellan vars olika avdelningar en fyrstämmig kör sjöng koraler ur svenska psalmboken, vanligen i Romans sättning; 1764 ersattes dessa av 'psalmer efter en alldeles ny förfärdigad composition', troligen av Zellbell . . . ».³ Mot slutet av sin levnad utgav han även en koralbok, endast känd genom ett tillkännagivande 1782.⁴ Vidare hade Zellbell enligt kyrkorådsprotokollet av den 14 juli 1772 komponerat en ny melodi till litanian, som enligt gammalt bruk sjöngs i Storkyrkan den femte söndagen efter påsk. Om denna vittnade pastor Herveghr, att han hört den »med särdeles andakt och rörelse».⁵

Av allt att döma var Zellbell en god orgelspelare, och även hans mest animerade motståndare, Miklin i Linköping, ger honom sitt lovord som sådan, trots att han för övrigt är kritiskt inställd. Så står det i ett brev från Miklin till Hülphers, att Zellbell »spelar excellent orgeverk».⁶

Förutom skicklig organist synes Zellbell också ha varit en god violinist. År 1750 efterträdde han Per Brant som konsertmästare i hovkapellet⁷ och erhöll samtidigt titeln hovkapellmästare. En bidragande orsak till utnämningarna var enligt Sundström den kantat med ord av fru Nordenflycht, vilken skrevs med anledning av arvfursten Adolf Fredriks ankomst till Sverige.⁸ Redan vid 31 års ålder hade han alltså skaffat sig en mycket framträdande ställning som musiker i huvudstaden.

¹ Wittingh, a. a., s. 159. — Andakts-Upmuntran, Sthlm 1743, finnes i UUB. Texten består av fyra da-capo-rior.

² Vretblad, P., Konsertlivet i Stockholm, 1918, s. 26.

³ Moberg, C.-A., Kyrkomusikens historia, 1932, s. 450.

⁴ Moberg, C.-A., a. a., s. 450.

⁵ Simonsson, I., a. a., s. 174.

⁶ Miklin i brev till Hülphers, a. a.

⁷ Eichhornska saml. i KB nr I 15: 7. — Norlind-Trobäck, a. a. s. 79.

⁸ Sundström, E., Ferd. Zellbell d. y. och hans opera Il Giudizio d'Aminta. STM 1919.

Mycket betydelsefull för Zellbells senare liv blev den trofasta vänskapen med musikentusiasten Patrik Alströmer, som inte minst synes ha hjälpt honom i de för yrket tydligen ofrånkomliga ekonomiska svårigheterna. Om Alströmers mecenatverksamhet vittnar värtaligt ett av de få zellbellska brev, som bevarats till vår tid.¹ »Min Gunstige vän och endaste wälgörare. Hos Herr Öfwer Directeuren anhåller jag ödmjukeligen om Gunstig tillgift för den så länge försummade skyldigheten, att hos Herr Öfwer Directeuren skrifteligen aflägga min ödmjukaste tackseijelse för så wäl den senaste mig bewiste godhet och reela tjenst, som äfwen för alla mångfaldiga mig tilförene gjorde just Faderliga wälgärningar, hwilcka äro och beständigast skola förblifwa uti ett wördnadsfult och ärkänsamt Hjerta inneslutne så länge jag lefwer. Gud är mit witne, att jag önskar mig snart bli så lyckelig, att kunna komma uti det tillstånd, för att få betala min stora gjäld jag häftar före hos Herr Öfwer Directeuren. — — — tout contraire jag är olyckligt wis nu åter igen fast, — ja, rätt illa fast, ty uti en månads tid har jag warit så anfäktad av 2:ne Creditorer, en Kjöpman och en Källarmästare, att jag ej nästan fått ro dag eller natt . . . » Målände ger han besked om den önskade snabbhet, med vilken han hoppas få ett positivt svar från Herr Öfwer Directeuren: »Ach. jag wäntar med längtan på nästa Posts ankomst. Ach, att det ej kom för sent mig till handa. Adresseras det directe på Posten till mig, så får jag det helt säkert straxt.»

Det var också tydligtvis i Alströmers sällskap som Zellbell reste till Ryssland år 1758. Miklin omtalar sålunda för Hülphers att Zellbell »reste ut med Patrick Alströmer och på hans kostnad til Petersburg».² I S:t Petersburg fick han i uppdrag att skriva operan Il Giudizio d'Aminta med ord av Lodovico Lazoni till kejsarinnan Elisabets födelsedag den 17 dec. 1758.³ Detta uppdrag skulle Zellbell enligt Mooser⁴ ha fått av Giovanni Battista Locatelli, som föregående år kommit till S:t Petersburg och där satt upp en opera.⁵ Il Giudizio d'Aminta togs ännu en gång upp i S:t Petersburg och då för att celebrera årsdagen av kejsarinnans kröning — detta efter en notis i Stockholms Posttidningar.⁶ Till Zellbells andra uppdrag i Ryssland hörde att skriva en kantat, »Auf Zion, auf» till Stückhoffs kyrkas invigningsdag den 8 nov. 1758. Redan på försommaren år 1759 lämnade Zellbell S:t Petersburg, efter en notis i Gazette de Saint-Petersbourg.⁷

¹ Hdskr. G 6: 58 i UUB, fol. 12398—12400.

² Miklin i brev till Hülphers, a. a. Se även Wallin, S., a. a. s. 112.

³ Sundström, E., a. a. s. 60.

⁴ Mooser, R.-Aloys, Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{ème} siècle, I, 1948, s. 299.

⁵ Eitner, R., Quellen-Lexikon, art. Locatelli.

⁶ Mooser, R.-Aloys, a. a. s. 299.

Efter sin återkomst till Sverige blev Zellbell en av ledarna för huvudstadens konsertverksamhet — speciellt åren 1759—69. Han debuterade med *Il Giudizio d'Aminta*, som sedan togs i repris flera gånger: 1759, 1760, 1761 två gånger och 1766. Att han under sin vistelse i Ryssland ej blott arbetade på egna kompositioner utan även tog vara på tillfällena att studera samtida musik, visar programmet vid en konsert den 27 jan. 1760, där Zellbell uppförde »åtskillige nye och obekante Compositioner, dels egne och dels samlade under sit vistande i Petersburg».¹ Det skulle ha varit mycket intressant att veta något närmare om vad som då spelades för att bedöma arten av Zellbells kollektion och dennas eventuella betydelse för svensk musikutveckling. Men tyvärr finnas inga som helst närmare uppgifter om programmets innehåll.

Att nämna vilka kompositioner av Zellbell, som uppförts vid konserterna ställer sig ganska svårt, då kompositörens namn och styckets titel vanligen ej stodo angivna i dåtida program. Utom den förut nämnda *Il Giudizio d'Aminta* förekommer 1762 i december »... en av honom nu nyligen komponerad Musique, kallad: Musica Marina al Turchesco eller Turkisk Watten Musique, och det med en så mycket talrikare Orchester, som åtskillige omväxlingar af både Österländske och andre Instrumenter därvid blifva brukade. Musiquen delas i 2:ne acter, emellan hvilka utsökt Vocal-Musique äfven blifver uppförd».² Denna dragning åt det orientaliska, åt det pikanta och bizarra är betecknande för tiden. Man behöver blott tänka på den turkiska musiken i Enleveringen ur Seraljen, den turkiska marschen i Mozarts A-dur sonat, på baletten Den ädle turken, eller, för att gå till andra områden, på Kina slott på Drottningholm eller negern Badins förekomst vid svenska hovet under frihetstiden.

Den turkiska musiken gavs i repris år 1767. Samma år dirigerade han en konsert med »Utvald och obekant vokal- och instrumentalmusik. Ur progr.: Soloconserter för Basviolin [hr Abtiotti] Fleut-travers [hr Simson] och Bassoon [Hr Zander]» — antagligen samma konserter som de i MAB befintliga verken av Zellbell: 1 flöjtkonsert, 1 violincellkonsert och 1 fagottkonsert. I sitt val av violoncell och fagott som soloinstrument visar Zellbell onekligen ett modernt drag. De fem sinfonior, som också finnas i MAB, torde även vara skrivna för hans konsertverksamhet. Av Walins undersökningar framgår, att de uppvisa en blandstil av barock och rokoko, som formellt knappast når utöver Romans typ och konstnärligt ej uppnår denna.³

Förutom som dirigent och kompositör uppträdde Zellbell även som cembalospelare, både i egenskap av solist och av ackompanjatör. Ett

ofta använt citat av Johan Gabriel Oxenstierna¹ intygar hans skicklighet som klaverspelare: »Jag var hos Brander, hvarest Zellbell, Uttini och Johnsen spelte på Clavér. Zellbell gjorde det med den mästa smak. Han spelte fantasier, men så ljufliga, att de öfverträffade alt hvad jag någonsin hört, och så enfaldige tillika, att jag liksom trodde mig ständigt kunna höra förut hvad ton skulle följa. De andra deremot spelte konstigt, grant och obegripligt för mig. De skulle ej med all sin insigt förmå göra något så behagligt som Zellbells enfaldige musique, ty konsten är alltid lättare för medelmåttiga snillen än Naturen, och dennas behag, som borde så lätt kännas från den andras granlåt, kan endast fattas af några få lyckliga.» Oxenstierna målar här en typisk 1700-talsinteriör med den geniale konstnären, fantiserande vid pianot inför en beundrande krets — och genial just därför att hans musik är »enfaldig», enkel, lätt att följa med, naturlig. Så tillvida passa de bevarade pianokompositionerna i typisk övergångsstil in på Oxenstiernas beskrivning, som Zellbells Aria med variationer,² hans Allegro murko³ och Polonäs⁴ visa honom från en naivistisk sida, som vi numera knappast förmå uppskatta.

Den 30 maj år 1767 dirigerade han den stora konsert, som hölls till minne av Roman, då musikälskare, biträdda av hovkapellet, framförde mästarens kompositioner.⁵ Zellbells mest aktiva konsertverksamhet fick en glansfull avslutning, då han ledde de bekanta cavaillerskonserterna på Riddarhuset åren 1769 och 1770, så kallade emedan orkestermedlemmarna till stor del voro amatörer ur adelskretsarna, t. ex. riksrådet Adam Horn, baron von Höpken och överste Carl Jakob von Quanten. Bland amatörerna finna vi också Zellbells gynnare Patrik Alströmer, som säkerligen har varit en viktig länk mellan de högadliga dilettanterna å ena sidan och yrkesmusikern Zellbell å den andra. Vid alla cavaillerskonserterna medverkade som solist Zellbells elev, Sveriges första operaprimadonna, fru Elisabet Lillström-Olin.

Tyvärr förekommo ej några program till dessa konserter, men de ha recenserats i Gjörwells Allmänna tidningar.⁶ Ett brottstycke må citeras: »Mera än någon tid tilföre, synes nu den Musicaliska Wetenskapen, bland andra fria konster, här i Sverige, antaga sin rätta behaglighet af natur och smak. Sedan förl. höst, hafwa 12 Cavaillers Concerter uti Stora Riddarhus Salen i Stockholm blifwit uppförde af Kgl. Hof-Capellmästaren Zellbell, med biträde af samtliga här warande Musik-

¹ Oxenstierna, J. G., Dagboksanteckningar. Utg. genom G. Stjernström, 1881, s. 3. Se även Walin, S., Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik, s. 345.

² MAB, serie I: 2981.

³ MAB, serie I: 3349.

⁴ MAB, serie I: 2981.

⁵ Vretblad, P., Johan Helmich Roman, I, 1914, s. 52.

⁶ Vretblad, P., Konsertlivet i Stockholm, 1918, s. 39.

¹ Vretblad, P., Konsertlivet i Stockholm, 1918, s. 159.

² Vretblad, P., a. a. s. 167.

³ Walin, S., Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik, 1941, s. 342 ff.

älskare, hwilka, jämte några få af Kongl. Capellet utgjort en Orchestre af 50 personer och därutöfwer . . . Då Svenska Snillen härtil finnas så skicklige, at de både i Vocal- och Instrumental Musique ej allenast likna, utan ock öfwerträffa de främmande, och man af de i senare tider utgifne Witterhets-stycken äfwen selt, i hwad grad svenska språket uti Skaldekonsten och wältaligheten wunnit i både styrka och smak borde inrättningen af en Svenska Theatre och Opera blifwa äfwen så möjelig, som den för Nationen i allmänhet woro hedrande, nyttig och angenäm.»

Detta citat ger tidsandan omkring år 1770, då de kulturella kretsarna sjuda av nationalitetskänsla, då man arbetar på en svensk teater och en svensk opera — just Gustav III:s patriotiska kulturprogram, som bl. a. hade till följd Kungliga Svenska Musikaliska Akademiens grundande år 1771. Att Zellbell härvidlag spelat en viss roll är säkert, men hur stor är omdiskuterat. Walin har visat, att planerna på en musikalisk akademi varit aktuella under hela frihetstiden.¹ Redan Morales-Norlind ha påpekat, att Roman och Brant kommit med ett förslag till ett Seminarium musicum. Föregångare i Sverige ha varit privata »akademier» och inte minst Utile Dulci. Det var dock först med Gustav III, som frågan blev akut. I Musikaliska Akademiens protokoll av den 23 dec. 1771 framhålles — förutom Leijonhufwud, Horn, Rudenskiöld, Bielke och Alströmer — även Zellbell, som initiativtagare — ja, i protokollet fyra dagar senare säges han rent av vara den förste som »givit anledning» till en musikalisk akademis bildande. Enligt Walin hade åtskilliga av akademiens stiftare haft mer eller mindre nära kontakt med Roman, såsom Horn, Patrik Alströmer och Zellbell. Den sistnämnde har just i egenskap av yrkesmusiker haft sin stora betydelse. Walins åsikt sammanfaller sålunda med Morales-Norlinds, att Zellbell kan ha givit impulsen till akademiens undervisningsverk men knappast till den vetenskapliga delen av akademins verksamhet. Zellbell valdes till direktör den 31 dec. 1771. Striden stod mellan honom och Johnsen — i viss mån har han väl Alströmers vänskap att tacka för utnämningen. Till hans första åligganden hörde bl. a. att utarbeta akademiens stadgar.

Att det inte varit någon sinekur att vara direktör för akademien under dess första år, då man kämpade med ekonomiska svårigheter, därom vittnar ett brev från Zellbell till Patrik Alströmer redan två år efter tillblivelsen: »Hwad KMA angår, så ser det ut, som Dulcianernas spådom nog snart skulle inträffa, att hela inrättningen förr än man tror måtte afstanna. Jag will önska, att jag måtte bedraga mig! men torde hända, att de incommne D:s plan därå går ut; mycket tydligt har det vist sig för mina ögon, men kanske jag är blind. Som ej nu några pengar finnes i Cassan, hwilken feck en lyckosam resa med Herr Com-

¹ Walin, S., Kungl. Svenska Musikaliska Akademien, 1945, UUA 1945: 1.

merce-Rådet, så hafwa redan åtskillige af det folket föreslagit, att man med informationsverket kan tillswidare uphöra, hwilket will så mycket säga, att nedlägga hela inrättningen . . . — — — Jag har för Flickornas Information att fordra 16 Plåtar, men fått till svar, här äro ei några pengar att hämta, så att, om ei Herr Commerce-Rådet kommer snart, wet jag ei huru det går.»¹

Särskilt anmärkningsvärt är, att just »dulcianerna» tyckas ha planerat att nedlägga akademien eller åtminstone dess undervisningsverk. Utile Dulci hade ju varit en viktig förutsättning för akademiens tillkomst, och flera av dess medlemmar bl. a. Alströmer och Wellander, hörde till akademiens första styresmän. Till sist bestyrker detta brev Alströmers kulturella mecenatinsatser.

Gustav III, som ju var mer teater- än musikintresserad och som i Musikaliska Akademiens grundande inte minst såg en möjlighet att få sina planer på en svensk opera förverkligade, gav Zellbell i uppdrag att komponera en opera med ord av rådmannen och skalden Wellander.² Det var meningen, att den skulle uppföras vid kröningen. Wellander var ett för ändamålet mycket lämpligt val — han hade fått musikundervisning av Miklin under sina gymnasistår i Linköping, och han var dessutom en mycket uppburen skald i huvudstaden. Så har han skrivit »Ord till Sorge-Musiquen öfver Konungens Död lämpade efter en Mottetto af Pergolesi» och åtskilliga kantater.³ Protokollet av den 18 mars talar också särskilt om, att anledningen till att Wellander valdes att göra texten, var att han »gjort sig känd för synnerlig skicklighet uti dylik poesi, för att utforma det å vers uti musikalisk stil».

Att valet av kompositör föll på Zellbell är heller ej ägnat att förvåna. Först och främst ville man ha en svensk kompositör med verkligt medfödd känsla för språket.⁴ Den mest erfarne operakompositören, Uttini, förkastades, enligt Ehrensvärd, just därför att han ej behärskade svenska. »Uttini, född italienare, hade nästan glömt Italien och all annan musique än sin egen — han kunde icke svenska», skriver Ehrensvärd i sina dagboksanteckningar.⁵ Zellbell hade ju också som merit förutom sin nyckelposition i musiklivet operan *Il Giudizio d'Aminta*.

Enligt protokollet förbehöll sig Zellbell att få ändra och förbättra texten, där den ej uppfyllde de fordringar, som man kunde ställa på en operatext. Denna Zellbells reservation liksom det uppdrag, som von Höpken år 1774 gav honom, nämligen att »tänka uppå någon förbättring av tillämpningen av recitativet, svenska ävensom italienska

¹ Hdskr. G 6: 58; UUB, vol. 12400—12401. Se även Walin, S., a. a. s. 108.

² Musikaliska Akademiens protokoll 18 mars 1772. Hdskr. i KMA.

³ Levertin, O., Johan Wellander, 1896, s. 100.

⁴ Musikaliska Akademiens protokoll 18 mars 1772. Hdskr. i KMA.

⁵ Ehrensvärd, G. J., *Dagboksanteckningar*, utg. av Montan, 1878, I, s. 218 f.

och franska» särskilt med tanke på språkens olika deklamation,¹ visar tidens och då särskilt den gluckska kretsens intresse för den textliga delen av operan och omsorg om recitativens såsom äkta uttryck för monodi.

Som bekant blev det aldrig något resultat av Zellbells operauppdrag — vare sig det nu berodde på hans flera gånger omvittnade långsamhet eller på sviter efter den sjukdom han genomgått våren 1772, om vilken protokollet den 11 mars vittnar, då det heter, att han inte kunde närvara vid ett sammanträde, enär han ej vågat sig ut i kölden efter en lång sjukdom.

Redan i maj 1772 skrev Johan Wellander, att konungen har föresatt sig att »formera en ny Epoque för Svenska Språket och Vitterheten», och att han därför till att börja med tänker låta uppföra den av Wellander beställda operan, men med musik av Uttini.² Zellbell hade alltså redan ett par månader efter uppdraget ersatts av Uttini.

Några år senare fick Zellbell ett liknande uppdrag, nämligen att tonsätta Gyllenborgs Svea Högtid eller de fria konsternas vördnadsoffer åt dygderna. Om dess tillblivelse berättar Gyllenborg följande.³ Gustav III ville pröva Gyllenborgs »skicklighet i teatraliska sammansättningar, om hwilken han ej gjorde sig stora tankar. Han sade sig vara sinnad att låta uppföra ett lyriskt skådespel till Gustaf den förstes ära, då framdeles dess staty på Riddarhustorget skulle aftäckas och anmodade mig [Gyllenborg] att vara betänkt på planen till ett sådant stycke och att utföra det efter mitt tycke.» Gustav III hörde senare det färdiga resultatet med stor förtjusning och gav Gyllenborg tillstånd att vidarebefordra verket till Zellbell, som skulle tonsätta det. Gyllenborg skriver om denne: »Zellbell den jag utvalt till sättare af musiken som svensk framför Utini som utlänning, var af en oöfvervinnerlig tröghet och långsamhet, och när hans musik ändtlig var färdig att i konungens rum försökas, hade den ej den lyckan att behaga.»⁴ Den ursprungliga idén att uppföra verket vid avtäckningen av statyn realiserades därför aldrig, men musiken uppfördes samma dag på riddarhussalen.⁵

Liksom fadern verkade Zellbell även som lärare och omtalas som sådan både av Hülphers⁶ och Hallardt⁷. Till hans verksamhet vid Musikaliska Akademien hörde, såsom förut nämnts, att han skulle vara ledare för Informationsverket, där hans mest namnkunnige elev var

¹ Musikaliska Akademiens protokoll 1774. Hdskr. i KMA.

² Engländer, R., J. M. Kraus und die gustavianische Oper, 1943, s. 8.

³ Gyllenborg, G. F., Mitt lefverne, utg. av Frunk, 1885, s. 128.

⁴ Gyllenborg, G. F., a. a. s. 132. Se även Walin, S., a. a. s. 114.

⁵ Vretblad, a. a. s. 193.

⁶ Hülphers, Abr., a. a. s. 110, anm. 30.

⁷ Hallardt, J. F., Tonsättarelexikon. Hdskr. 33 i KMA.

Olof Åhlström.¹ Sveriges första operaprimadonna, Elisabet Lillström-Olin, var även elev till honom och likaså hennes far, hovkapellisten och organisten vid Katarina kyrka, Peter Lillström.²

Från Zellbells senaste år är det mycket sparsamt med uppgifterna. Han dog, ogift, den 21 april 1780. Hans bouppteckning utgör det sista beviset på hans ofta omtalade fattigdom.³ Skulderna överstiga, som så ofta förr, tillgångarna; de sista uppgå blott till 186 daler och de förra till 206. Bouppteckningen är dock inte bara ett tragiskt dokument över Zellbells fattigdom utan belyser också i sin mån hans gärning som musiker. Bland hans tillgångar står en till 50 daler upptagen post, som består av ett parti vokal- och instrumentalmusik, vartill skrivits en tyvärr oanträffad katalog. Denna musikaliesamling, vars värde uppgår till närmare tredjedelen av dödsboet, bestod säkerligen av egna och andras verk, som Zellbell uppfört vid sina konserter. Vi ha redan tidigare framhållit, att Zellbell under sin vistelse i Ryssland samlat på »nye och obekante Compositioner».

Utom musikaliesamlingen upptar bouppteckningen även en boksamling, till vilken en tryckt katalog gjorts för att användas vid försäljningen på bokauktionskammaren den 4 och 5 juni 1780.⁴ Katalogen vittnar om att Zellbell ägt ett stort bibliotek, som omfattat historia, geografi, språkvetenskap, religion och filosofi, ordensväsen och inte minst skönlitteratur och litterära tidskrifter. Att alla dessa olika ämnen finnas företrädde, visar att Zellbell varit en mångsidigt intresserad och sannolikt bildad person. Hans intresse för ordensväsen framträder även ofta i de efterlämnade breven till Patrik Alströmer, vilka ovan nämnts i annat sammanhang. Hans svenska skönlitteratur utgöres företrädesvis av verk av författare från 1600-talet eller förra hälften av 1700-talet t. ex. Dalin, fru Nordenflycht, Creutz och Gyllenborg.

Intressantast i vårt sammanhang är Zellbells musiklitteratur. Johann Mattheson är företrädd med två exemplar av *Critica Musica*, andra bandet (1722) och *Der vollkommene Capell-Meister* (1739) vilka båda arbeten Zellbell ju kan ha skaffat sig, då han vistades i Hamburg hos Telemann. Det är ju också möjligt, att han under samma tid fått kontakt med Carl Philipp Emanuel Bach, som var gudson och elev till Telemann. I Zellbells bibliotek ingick nämligen dennes *Versuch über die Wahre Art das Clavier zu spielen*. En liknande bok, nämligen *Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer de la Flute traversière* av

¹ Norlinds lex. 1928, art. Åhlström.

² Flodmark, J., Elisabeth Olin och Carl Stenborg, 1903, s. 206. Se även Vretblad, a. a. s. 35.

³ Bouppteckningar, Stockholms borg rätt. I Stockholms stads arkiv.

⁴ Förteckning öfver framlidne Herr Hof-Capell-Mästarens och Directurens Ferdinand Zellbells efterlämnade Böcker. 1780, 8 s. — Jfr Almquist, J. A., Sveriges bibliografiska litteratur, 2, 1906—11, s. 461 (nr 4822).

Mahault, fanns även. Ej minst de bägge sistnämnda böckerna vittna om att Zellbell följde med sin tids musikkritik, förmodligen i känslan av sina förpliktelser som akademidirektör. Till hans bibliotek hörde även Marpurgs Anfangsgründe der theoretischen Musik och Werckmeisters Musikalische Temperatur liksom även dennes Musikalischer Wegweiser.

I bouppteckningen finnas också hans instrument upptagna: »Stort claver 12 daler, pulpet med litet claver under 2 daler, Pedalclaver 1 daler, violin med stråke och foder 3 daler.» Uppgiften om pedalklaveret är intressant. Detta instrument spelade en viktig roll för musikundervisningen, eftersom kyrkorna ogärna lånade ut orglarna till undervisningsändamål,¹ och har tydligen använts i Zellbells pedagogiska verksamhet.

Att ge en rättvis bild av Zellbell som musiker är mycket svårt, då samtida omdömen om honom äro ytterst vaga och skiftande, och man måste vara väl bevandrad i den tidens intrigspel för att kunna avgöra sanningshalten. Det oftast citerade omdömet om Zellbell står hos Ehrensvärd i hans Dagboksanteckningar,² där han skildrar operans tillblivelse. Han skriver i samband med valet av operakompositör:

»Vi troddes ega tre compositeurer, capellmästarna Uttini, Zellbell och Weström. Uttini, född italienare, hade nästan glömt Italien och all annan musique än sin egen; han kunde icke svenska. Zellbell, trög, allvarsam och mjältsjuk, kände konstens regler, men icke konstens behag. Weström, egenkär fantast, blandade kunskaper med en baroque och urmodig smak . . . Zellbell, med djupa insigter både i composition som ock i musiquens execution, hade, hemkommen ifrån sina resor, på tolf år icke gifvit det ringaste prof af sina insigter vid andra tillfällen än concerters uppförande på riddarhuset och orgornas spelande i storkyrkan. Han hade under ett kort vistande i Ryssland därstädes uppfört en opera af sin composition, hvilken vid första representation föll. Hans insigter blefvo oss onyttiga. Hans långsamhet at arbeta, hans urmodiga smak, hans envishet och egenkärlek afskräckte oss, så at jag aldrig tordes lemna något arbete i hans händer.»

Först kan man anmärka på ett sakfel, som Ehrensvärd gör sig skyldig till. Zellbells opera föll inte igenom efter första framförandet, utan gavs tvärtom i repris på kejsarinnans kröningsdag, som förut nämnts. Till yttermera visso uppfördes den många gånger i Sverige.

Av ovanstående citat att döma menar Ehrensvärd tydligen, att musik i stort sett är det samma som opera. Hur kan han annars skriva, att Zellbell på tolv år icke givit något prov på sin begåvning vid andra tillfällen än vid riddarhuskonserterna och som organist. Det är ju just i samband med sin konsertverksamhet, som Zellbell också framträdde

¹ Handschin, J., Das Pedalklavier. ZMW, 1935, s. 418.

² Ehrensvärd, G. J., a. a. s. 218 ff. Se även Walin, S., a. a. s. 114.

som kompositör, och detta tämligen ofta. Zellbell representerar också, enligt Ehrensvärd, en »urmodig smak», ett omdöme, som syftar på Zellbells fasta förankring i barocken. Ehrensvärd själv däremot tycks i sin musiksmak vara italienskt orienterad, att döma av hans beklagande anmärkning om Uttini, att denne glömt Italien. Hans yttrande, att Zellbell kände konstens regler men ej dess behag, visar också den för tiden så typiska uppfattningen, att musiken borde vara av underhållande art. Sanningshalten i de personliga omdömena om Zellbells långsamhet, envishet och egenkärlek är mycket svår att avgöra. Hans långsamhet har ju dock även Gyllenberg talat om i samband med musiken till Svea Högtid. Gyllenberg nämner i det sammanhanget också, att Zellbells musik inte gjorde lycka hos Gustav III. Man behöver alldeles inte för den skull utgå ifrån, att hans musik varit dålig, endast att han under en musikstilarnas omstöpningstid representerade en delvis föråldrad uppfattning.

Till Zellbells motståndare hörde Miklin i Linköping, vars brevuttalanden till Hülphers om Zellbell snarast döma Miklin själv och knappast kunna användas med anspråk på objektivitet. I ett odaterat brev till Hülphers skriver han en kort biografi över Zellbell, vari står¹ » . . . reste ut til Telemann i Hamburg, där han några månader lärde Compositions lagarna; kom hem, criticerade Roman och alla andra, hwarföre han ej blef liden ej heller antagen wid hofwet». Säkert ligger det avundsjuka bakom denna vrångbild. Miklin var också elev till Roman och hade säkert svårt att se sin konkurrents framgång just vid hovet som konsertmästare.

I ett annat brev skrev Miklin: » . . . jag hade aldrig kunnat föreställa mig att Zellbell varit en så betydande Buse, som skulle kunna sanningens wigt förkwäfv». I samband med violinisten Esser påpekade han, att denne ej fann nåd för Zellbells ögon, emedan han ej bugade sig nog djupt för honom.

Som redan förut nämnts, tillhörde Zellbell brytningstiden mellan barock och rokoko. Hans musikaliska skolning är »gammaldags», i det han lärt sig behärska åtskilliga instrument men främst dock orgel. Även i socialt avseende kommer denna hans mellanställning fram. »Gammaldags» är hans anknytning som musiker till kyrka och stat. Som »modern» musiker däremot framträder han med sin konsertverksamhet och som den förste direktören för Musikaliska Akademien.

Zellbells äldsta bevarade kantatkomposition är en år 1750 gjord tonsättning av Davids 37:e psalm: »Befalla Herranom tin väg och hoppas uppå Honom, han skall väl görat.» Endast ett exemplar av kompositionen är känt, en handskrift i Musikaliska Akademiens bibliotek, som

¹ Miklin i brev till Hülphers, a. a. Se även Walin, S., a. a.

med stor sannolikhet får betraktas som autograf. Kantaten är gjord för två sopraner, ackompanjerade av två violiner och generalbas. Formen är tvådelad enligt vanlig barock harmonisk grundprincip, varvid en första del, ritornell-sångparti med D+-slut, i stort sett upprepas med modulation tillbaka till T+. Det tematiska materialet är ytterst knapphändigt: ett fanfarartat motiv på den fallande D+-treklängen avbrytes av ett dialogiserande parti med linjeklyvning och ekodynamik (f-pp-f-pp) och fortsättes över en kraftfull och energiskt sekventerad bas, vartill övre stämmorna förhållningsmässigt ansluta sig. Denna kontrastverkan mellan unisona och stämförande delar använder Zellbell även i petersburgskantaten, »Auf Zion, auf», ett stilmedel, som ju dock inte är typiskt endast för honom utan för hela tidsstilen. De unisona inledningstakterna och deras dialogiserande avslutning genomförs sedan av sångstämmorna, medan det stämförande och till sin karaktär typiskt instrumentala avsnittet bilda mitt- och slutritornell.

Att den knapphändiga texten inte kunde inbjuda till någon djupare texttolkning, säger sig självt. Det enda intrycket av ett tolkande samband mellan musik och text ger det ovan nämnda fanfarartade motivet, som de båda sopranerna unisont sjunga till orden »Befalla Herranom tin väg». Sångstämmornas karaktär är glad och festlig med bestickande rytm och lättfattlig, treklängsmässig melodik. De ha båda fått en självständig kontur och dela ibland upp första violinens melodi i fragmentariska dialoger. Särskilt frapperande är den omsorgsfullhet, med vilken sångstämmorna äro gjorda, då man gör en jämförelse med de i hans opera förekommande duetterna, där den undre stämman, utan skynt av egenvärde följer den övre som en skugga på tersavstånd. Något djupare religiöst engagemang kan man knappast tala om, men däremot om ungdomlig entusiasm. Den är som Moberg¹ framhållit skriven i en »livlig och frisk stil». Kompositören har dock ganska svårt att hålla kvar stämningen av festivitas genom hela kantaten. Så faller sångstämmornas små dialoger ur stilen och får en sentida åhörare att tänka på operascenen.

Zellbell har givit ovanligt noggranna instruktioner om själva utförandet. Själva kantaten skall spelas i »tempo giusto» medan övergångarna mellan ritornell och sångparti äro särskilt utmärkta med *adagio* eller *tenuto* — *à tempo*. De dynamiska tecknen *piano*, *mezzoforte* *forte* och *fortissimo* använder han ofta för att framhäva ekoeffekter o. dyl. Något exempel på s. k. *mannheimcrescendo* finnes däremot icke.

Intressant nog har även Zellbells lärare, Johan Helmich Roman tonsatt samma text, och det ligger alltså nära till hands att jämföra de båda verken av mästaren och hans elev. Tyvärr är Romans komposition odaterad och förekommer dessutom i sättning för både två och

tre stämmor [sopran- och altstämma respektive sopran-, alt- och basstämma].¹ Att med säkerhet avgöra vilken, som har varit den ursprungliga versionen, för till problem, som skulle bli alltför omfattande att lösa i det här sammanhanget. Formellt visa de båda verken stor likhet i det att samma tvådelade form förekommer hos dem båda; två textligt och musikaliskt slutna sångpartier, varav det första slutar i D+-tonart, medan det andra utgöres av en fri repetition tillbaka till T+. I den trestämmiga versionen är den formella likheten ännu större, i det att den har en liknande fanfarartad instrumental inledning. Romans melodik är till sin karaktär mer beroende av den kyrkliga traditionen. Orden »Befall din väg åt Herren» ha fått en plastiskt melodisk utformning men sakna Zellbells *schvungfulla* kraft. En central plats intar istället fortsättningen, altens uttrycksfulla svar »förtrösta på Honom» på sopranens »Befall din väg åt Herren». Den korta dialogen har en verklig inre mening, alten ger s. a. s. relief åt de föregående orden, melodin symboliserar just förtröstan med sitt enkla motiv, som genom sin upprepning verkar lugnande. Liksom Zellbell gör även Roman korta dialoger, vilka dock utformas helt annorlunda. Dialogen bildar en enhet, en kontinuerlig linje, ej som hos Zellbell ideliga avbrott, harmoniskt betingade genom den ständiga växlingen D+---T+.

Helhetsintrycket är det, att Zellbells komposition saknar Romans förmåga att låta text och musik sluta sig till varandra och belysa varandra. Genom att se bort från detaljerna har Zellbell däremot lyckats skapa ett starkt helhetsintryck, som Romans reflekterande och mångskiftande verk helt naturligt ej äger. Man frapperas av, att samma text på detta sätt har givit upphov till två så olika tolkningar. Romans komposition är innerlig och vänder sig till den enskilda människan, Zellbells däremot verkar kärvare som ett korthugget imperativ till en hel församling.

Den åtta år senare skrivna kantaten »Auf Zion, auf» styrker det goda intrycket från »Befalla Herranom tin väg» och hör till de viktigaste alstren i Zellbells bevarade produktion. På första sidan av det i Musikaliska Akademiens bibliotek befintliga manuskriptet har han själv skrivit »Wor der Stückhoffs Kirche beij dessen Kirchweij Feste zu S:t Petersburg d. 8 Nov. 1758. Komponirt und aufgeführt von Ferdinand Zellbell Königl. Hoff Capellmeister aus Sweden».

¹ Kompositionen finns i tvåstämmig sättning för sopran och alt i följande handskrifter: MAB nr 77 a, nr 78 a, som sannolikt är skriven före år 1750 samt i nr 81, troligen en sen avskrift. I trestämmig sättning finns kompositionen i MAB nr 77 b. Utskriven i stämmor med dublett av sopranstämman samt en 1:a violinstämma, som väsentligen följer sopranen, finns den i UUB nr 68, 4 (vokalmusik i hdskr.). Endast basstämman finns i UUB nr 63, 3 (vokalmusik i hdskr.), vilken i övrigt innehåller fragment till Pergolesis passionsmusik. I nytryck har den utgivits av Valdemar Söderholm i trestämmig sättning, vilkens förebild har varit MAB nr 77B.

¹ Moberg, C.-A., a. a. s. 452.

Den stückhoffska stadsdelen var belägen vid Nevas strand och beboddes på den tiden huvudsakligen av borgare — ett och annat palats vittnade dock om en mer aristokratisk befolkning.¹ Då utläningar och speciellt tyskar fingo en favoriserad ställning av Peter den store och hans efterträdare, uppkommo många lutherska församlingar i S:t Petersburg, däribland i den stückhoffska stadsdelen. Först använde församlingen en gammal bristfällig kyrka, som stått tom och utan tak, men som reparerades och kallades S:t Petrikyrkan.² Snart beslöt församlingen emellertid bygga en egen kyrka. Det var under kejsarinnan Annas regering, sedan hon förnyat kyrkofriheten — hon understödde t. o. m. byggnadsprojektet med en anseelig penningssumma. Den tjugoförsta söndagen efter trinitatis, den 26 okt. 1740, firades den nya kyrkans invigning. Hos Büsching heter det: »Dieser Sonntag ist noch immer der Gemeine merkwürdig und wird jährlich mit Danksagung zu Gott für die der Gemeine erzeugte Wohlthat feyerlich begangen.» Kyrkan beskrives som en åttkantig byggnad med stenfundament men för övrigt av trä. Ytterväggarna voro beklädda med gult plank och försedda med vita pelarformade dekorationer. Den fick namnet S:t Annakyrkan, tydligen med tanke på kejsarinnan Anna, som med sitt understöd bidragit till planernas realiserande.

Det finnes många skäl, som tala för att den ovan beskrivna kyrkan är identisk med Zellbells stückhoffskyrka. Georgi upptar i sin plan över den stückhoffska stadsdelen sex grekisk-ortodoxa kyrkor och en luthersk, nämligen S:t Annakyrkan.³ Den här förut nämnda S:t Petrikyrkan låg enligt Georgi i amiralitetsstadsdelen, liksom också de svenska och finska kyrkorna. Vad som vidare styrker antagandet, att Zellbells kantat är gjord just för S:t Annakyrkan, är hans egen uppgift, att uppförandet ägde rum den 8 nov. 1758. Av det nyss gjorda citatet ur Büsching framgår, att invigningen varje år firades den tjugoförsta söndagen efter trinitatis. Nu visar emellertid en speciell undersökning att tjugoförsta söndagen efter trinitatis enligt den i Ryssland gällande julianska kalendern år 1758 inföll just den 8 nov.⁴

Det inledande recitativet syftar direkt på invigningen: »Auf Zion, auf, erhebe deine Stimme zum Herrn der diesen Ort zu seiner wohnung hat bestimmt. Komt her Zu hauf, und höret Gottes Wort, durch

¹ Storch, H., *Gemälde von S:t Petersburg*, I, 1794, s. 58.

² Büsching, A. F., *Geschichte der lutheranischen Gemeinden im Russischen Reich*, I, 1766, s. 281 ff.

³ Georgi, J. G., *Versuch einer Beschreibung der Russisch-Keijserlichen Residenzstadt S:t Petersburg und der Merkwürdigkeiten der Gegend*, 1790, s. 89 o. *Erklärung des Planes*.

⁴ Schram, R., *Kalendariographische und chronologische Tafeln*, 1908, s. 74. — Giry, A., *Manuel de diplomatique*, 1925, s. 206. — Det bör framhållas, att Zellbell vid dateringen av operan *Il Giudizio d'Aminta* följer den gregorianska kalendern, som då begagnades i Sverige. Han säger nämligen, att uppförandet ägde rum den 28 dec. på kejsarinnan Elisabets födelsedag. Enligt den ryska, julianska kalendern inföll kejsarinnans födelsedag den 17 dec. (Se Mooser, R.-A., a. a. s. 299). Zellbells anteckning kan vara gjord hemma i Sverige.

Gottes und der Keijserin gnad steht dieses Haus und gönt uns freijen Kirchen phad.» Texten får ingen mening, om den syftar på den dåvarande regenten, kejsarinnan Elisabet, den blir endast en servil hovbugning. Syftar den däremot på kejsarinnan Anna, vars namn kyrkan bär, blir det en annan sak. Hon har direkt gynnat kyrkan, hennes gunstling har varit dess protektor, hennes förnyelse av religionsfrihetsförordningen har gynnat uppkomsten av fria kyrkor.

På titelbladet står angivet sångarens namn, Ignas Dol, vilken även sjungit Mercurios roll i *Il Giudizio d'Aminta*. Troligen är han identisk med Ignaz Doll, bassångare vid hovet i Bamberg år 1765 och senare anställd vid hovkapellet i Würzburg.¹

Kantaten skiljer sig från vanlig praxis, då den endast innehåller två nummer, ett förfaringssätt som Zellbell dock använt sig av även i kantaten »Att vara fri för fel». Det inledande recitativet går i D-dur men slutar på en G-dur-klang, parallelltonart till den efterföljande arians e-moll-tonart. Till recitativet använder han en stor orkester av sedvanlig barocktyp, en stråk- och en blåsgrupp, bestående av trumpeter, horn och oboer samt pukor. Hela orkestern medverkar i de inledande takterna och sedan ritornellartat mellan sångpartierna, vilka huvudsakligen ackompanjeras av stråkar och oboer. Det är alltså den för barocken så typiska växlingen tutti—solister. Stråkarnas treklanger och hornens och pukornas korta signaler ge en fanfarartad effekt, som kan föra tankarna till militärmusik. Anmärkningsvärt är, att blåsinstrumenten endast användas till korta accenter och blott ha en rytmisk funktion, trots att stråkarnas treklangspassager äro så naturliga för dem. Vad beträffar pukorna tycks noteringen ibland endast precisera, när stora respektive lilla pukan skall falla in, t. ex. i takterna 19—20, då a-noteringen blott anger, att det är fråga om stora pukan, som i detta fallet bör vara omstämd för att passa till G-dur-klangen. Basstämmans uppgift är huvudsakligen av rytmisk art.

Orkestern användes ofta i tonmåleriskt syfte: violinernas uppåtsträvande treklangspassager illustrera orden »Auf Zion, auf, erhebe deine Stimme» (takt 6—9). Det är betecknande, att kompositören använt sig av brutna treklangsmotiv i detta parti, som vill ge uttryck för stark och högstämd hyllning. Vi ha redan mött ett liknande exempel i »Befalla Herranom tin wäg». I Johannespassionen har Bach ett liknande ackompanjemang i arian, »Der Held aus Juda siegt mit Macht». Även rytmiskt pregnant motiv användas för tonmålerisk verkan. Ordet »erschall» (takt 39) har framhävts på så sätt, liksom även »Keijserin gnad» (takt 20). I åtminstone ett fall har säkerligen även tonarten e-moll haft en viss symbolisk betydelse, nämligen vid orden »Es wäre längstens aus,

¹ Eitner, R., a. a., art. Doll.



Avsnitt ur arian »Tobt und wüthet nur ihr Feinde«.

Facsimile efter handskr. i MAB.



Avsnitt ur arian »Tobt und wüthet nur ihr Feinde«.

wenn Jesus uns nicht schützte» (takt 25 o. f.), karakteriserande den kristnes bävan inför livets farofyllda ovisshet.

Sångstämman har lånat åtskilliga drag från instrumentalt idiom. De många utropen i recitativet gestaltas ofta treklangsmässigt, vilket säkert gjorts i tonmåleriskt syfte för att understryka utropens obetvinglighet. Det mest markanta exemplet är »So lobe nun, o Zion deinen Gott» (takt 41 o. f.), som till yttermera visso börjar med ett decimasprång. Ännu ett exempel är »... erhebe deine Stimme» (takt 8), som därtill slutar på tritonius, vilken ju knappast hör hemma i vokalmusik.

Zellbell ger mycket noggranna dynamiska anvisningar, vilket på den tiden annars var rätt ovanligt. I recitativet förekommer endast växling mellan piano och forte, det förstnämnda avsett för stråkgruppen och det sistnämnda för hela klangkroppen. Det finns också exempel på att han med forte vill betona ett visst ackord, utan att det därför är fråga om växling mellan tutti och principale (takt 23).

Övergången till arian är abrupt. Textligt sett vinnes inte något samband mellan recitativet och arian, och dessa verka alltså mycket löst sammanfogade. Även på annat sätt skiljer sig arian från recitativet, i det att den stora orkestern har förminskats till enbart en stråkensemble av kammarmusikalisk prägel (violin 1—2, viola, bas utan sifferbeteckning). Det ligger därför rätt nära till hands att antaga, att endast recitativet, vars text direkt anknyter till invigningen, har komponerats i Ryssland, medan Zellbell för övrigt har tillfogat en redan förut skriven aria.

Arian är av da-capo-typ. Ett av instrumentala ritorneller omramat sångparti omsluter en textligt och musikaliskt avvikande mellandel: ritornell-sångparti-ritornell-sångparti-ritornell-sångparti-ritornell. Första sångpartiet delas med avseende på texten i två delar, varav den sista är en kortare variant av den föregående. På samma sätt är mellandelen uppbyggd. Texten präglas av en stark antitesverkan: »Tobt und wüetet nur ihr Feinde, ja ihr rotten raset nur. — Jesum hab ich ja zum freunde, der mich schützet und bewacht». Detta antitespar, frestelse-tro, uppträder också i mellandelen: »Wolt ihr rasen, wolt ihr toben? immer hin, — dennoch soll mein fester Sin[n] Gottes starke Hand hier loben.»

Ritornellen bygger helt på den efterföljande sångstämman. Den börjar i unisono med samma melodi som sångstämman senare använder till »Tobt und wüetet nur ihr feinde», men är utformad imitativt i det parti, som motsvaras av sångstämmans »Jesum hab ich ja zum freunde». Ritornellen avslutas med ett i modern mening upplagt diminuendo, vilket bildar övergång till sångpartiet. Den nedåtgående skalrörelsen, först i 1:a och sedan i 2:a violinen, kompletteras av orden fortissimo-mezzoforte. Slutpunkten av diminuendot bildar sångstämmans inträdande i piano. Att med hjälp av endast detta exempel belysa Zellbells

inställning till utvecklingen från terrassdynamik till crescendo, respektive diminuendo är vanskligt. Redan hans lärare, Roman, använder sig ofta av de dynamiska tecknen. Man bör heller inte fästa alltför stor vikt vid det ovan beskrivna diminuendot, då det inte är en alldeles ovanlig företeelse under senbarocken. Slutet av mellandelen är av liknande art men mera entydigt. Den slutar så: »pia-mezzoforte-for-m:for-pia». Den dynamiska rörelsens kontur följer violinernas först uppåtgående och därefter fallande melodilinje. Att Zellbell i det sist anförda exemplet tenderar mot modernt crescendo-diminuendo är ovedersägligt. Detta verifieras också av Sundström, som i sin undersökning av Zellbells opera, påpekar flera mannheimbesläktade crescendon.

Även i arian finnas åtskilliga tonmåleriska effekter t. ex. violinernas sextoler vid ordet »raset» (takt 13). I mellandelen betonas orden »toben» och »rasen» med 1:a violinens pregnanta figur.

De förut omtalade textliga antiteserna utnyttjas även musikaliskt. Den första strofen, »Tobt und wüetet nur ihr Feinde, ja ihr rotten raset nur», har en pregnant melodisk utformning, som bygger på e-moll-treklangen. Textupprepningarna äro sekvenser, den sista börjar på melodins högsta ton, jämt en oktav från utgångsläget, och bildar så att säga melodins axel. Hittills har melodin strävat uppåt, sedan beskriver den en kraftigt nedåtgående linje. Fram till denna mittpunkt föreligger det en förstärkning av uttrycket, på så sätt, att sista frasen upprepas ett tonsteg högre upp. Den följande fallande melodilinjens innebär ett förtunnande av uttrycket. Texten har varit direkt utslagsgivande för melodins utformning. Den kraftigt nedåtgående rörelsen målar väl just dessa onda makters fåfängliga kraft. Orden »raset» och »wüetet» ha även karakteriserats med drillar. Liksom i recitativet har sångstämman även här en instrumental prägel. Gentemot denna unisont skrivna strof bildar fortsättningen med dess imitativa uppläggning en kontrast, som motiveras av innehållet: »Jesum hab ich ja zum freunde, der mich schützet und bewacht», alltså samma stilgrepp som i »Befalla Herranom tin wäg». Även den melodiska utformningen är kontrasterande. Den föregående melodins jämförelsevis stora språng, drillar och avslutande löpning stå i kraftig motsats till den efterföljande, stegvis gående melodin, som sekvensmässigt repeteras en kvart högre upp, varför upprepningen nästan ger intryck av en fugal insats. Den enda reminiscensen av första strofen är drillarna vid »eüre Macht» (takt 17), vilket antagligen är en avsiktlig erinran. Den textliga repetitionen innebär även en musikalisk repetition och ger snarast en eko-verkan.

Även i mellandelen äro de textliga motsatserna genomförda i musiken. Frågorna »Wolt ihr rasen, wolt ihr toben?» ha en med första strofen närbesläktad melodik och bilda en uppåtgående uttrycksförstärkande

rörelse med samma medel, nämligen genom sekvensupprepningarna. De efterföljande utropen »immer hin! immer hin!» ha däremot en resignerad karaktär i sin nedåtgående tendens, vilken förstärkes av violinernas nedåtgående linje, och den avtagande tonstyrkan, forte-mezzoforte-pia. Kontrasterande är fortsättningen, »dennoch soll mein fester Sinn, Gottes starke Hand hier loben», som har starka beröringspunkter med första sångpartiets andra strof. Då den upprepas, har den en mycket virtuos karaktär.

Att bestämma Zellbells ställning i kantatkompositionens stilutveckling är omöjligt utifrån dessa båda exempel — i synnerhet som det första egentligen är en duett. Petersburgskantatens höga kvalitet samt dess stil, som hör senbarocken till, vittna i varje fall gott om Zellbells skolning hos de två av senbarockens mera framträdande kompositörer, som han stått i starkt beroende av, Roman och Telemann.

Redan i kantaten som kyrkomusikalisk komposition och t. o. m. i dess ursprung, den parafraserade evangeliemotetten, låg dess begränsning rent kultmässigt sett. I och med det fritt återgivna bibelordet kunde aldrig kantaten fylla någon liturgisk funktion, utan sjöngs i anslutning till predikan. Så har Zellbell särskilt skrivit på första sidan av sin kantat: »Vor der Predigt». Då kyrkokantaten dessutom upptog sådana »världsliga» element som recitativ och aria, står det klart, att kyrkomusiken var inne på en för dess oberoende farlig väg, en väg som skulle leda till dess sekularisering. Blume¹ nämner som representanter för denna riktning inom kyrkomusiken Händel, Graun och under senare delen av dennes liv, Telemann. Deras strävan att sudda ut gränserna mellan kyrklig och teatralisk stil är, enligt Blume, ett uttryck för den »naturliga» teologin, som i största korthet går ut på ett avståndstagande från all övernaturlig uppenbarelse i kristendomen och ett försök att återföra människan till den »naturliga» religionen. Kyrkomusiken har då endast en utvecklingslinje att följa, att avkyrkligas, att bli ett uttryck för en allmänt religiös känsla. Den evangeliska kyrkomusikens ryggmärg, koralen, måste under sådana omständigheter få en undanskymd ställning i denna kyrkomusikaliska riktning. Också var Telemann oändligt mycket mindre beroende av koralen i sina kantater än Bach,² som fasthöll vid äldre traditioner. I huru hög grad Zellbell varit påverkad av denna tendens i tiden, är omöjligt att avgöra av brist på material. Man kan endast säga, att han i den av oss granskade kantaten följer Telemanns linje.

¹ Blume, F., Die evangelische Kirchenmusik, 1931—34, s. 135. (Bückens Handb. d. Musikwiss. 1.)

² Meissner, R., Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten, 1929, s. 30. (Diss. Frankfurt a/M.)

Till Zellbells andliga sånger bör även räknas »Söta vän har döden brutit dina ögons klara ljus», avsedd för någon jordfästning. Kompositionen, som är av mycket litet format, består av en da-capoaria med en mellansats, här benämnd trio. Melodiken är av starkt känslomässig art. Karakteristiska äro de känsloburna koloraturerna, vilka framhäva ord som »döden», »gravens mörka hus», »tårar» etc. Målande har han utformat orden ». . . ängsligt qvida, tårar gjuta».

Slutligen må nämnas, att i MAB finnas flera endast i fragmentariskt skick bevarade kompositioner, vilka tillskrivits Zellbell. Dessa ha samtliga uppförts, bl. a. av en Jonas Hammargren i Kalmar domkyrka under 1780-talet. Tyvärr finnes ingen förklaring, varför dessa kompositioner antagits vara av Zellbell. Antagandet tycks ha skett på väl så lösa grunder. En år 1789 uppförd soloaria, »Hvad mänsko Lif en ljuflig strimma», uppvisar den för svensk landsort vid den tiden typiska blandstilen av koral, visa och recitativ. Det finnes ingen stilistisk grund för att gissa på Zellbell som tonsättare.

En annan anonym komposition, som tillskrivits Zellbell, är duetten »Per le porte del tormento» för två sopraner och stråckkvartett. Kompositionen har två texter, den tydligtvis ursprungliga italienska, som endast består av de ovan citerade fem orden, samt en svensk text, »Ach min Siäl hwad nåd du finner hos Din Gud närsom hans son», skriven med en annan handstil. Melodiken är folkligt italiensk, helt främmande för Zellbells tunga barock; det naturligaste antagandet synes mig vara, att vi ha att göra med en parodi: tydligtvis har Zellbell, eller någon annan, underlagt melodin en svensk text för att kunna uppföra kompositionen vid ett kyrkligt tillfälle.

För att komplettera bilden av Zellbell som kantatkompositör är det nödvändigt att även lära känna hans världsliga kantatstil. Tyvärr visar det sig, att endast en världslig kantat är bevarad, »Att vara fri för fel», för sopran, 2 flöjter, violoncell och bas, komponerad år 1763. Troligen är verket tonsatt för att uppföras på någon av Zellbells många konserter eller av hans vänner bland huvudstadens amatörer. Texten, som lovsjunger vänskapens värde, lider tyvärr av svåra brister och kan knappast ha verkat inspirerande att tonsätta. Tyngdpunkten är även i denna kantat förlagd till arian, ja i ännu högre grad än förut, då recitativet endast bildar en mycket kort inledning på 22 takter eller ungefär hälften så långt som recitativet till »Auf Zion, auf». Arians text är av sedvanlig åttastrofig typ, fyra strofer i huvudsatsen och fyra i mellansatsen. Huvudsatsen står i jagform och lovsjunger den trogna och toleranta vänskapen, som överser med de mänskliga svagheter, medan mellansatsen ger exempel på vänskapens bästa egenskaper, generositet och värme. Texten skiljer sig alltså avsevärt från kyrkokantatens, som utmärktes av en dramatisk karaktär, där strof stod mot strof.

Recitativet inledes av flöjternas enkla treklangs- och skalarörelser och är av anspråkslös karaktär, helt olika petersburgskantatens. Sångstämman är oftast seccomässigt utformad, interfolierad av flöjterna. Arians melodik med sin graciösa kantabilitet har en omisskännlig prägel av rokoko. Mellansatsen går i dominanttonarten och kontrasterar mot huvudsatsen dels genom tempoväxling från allegro assai till andante och dels genom taktförändring från fyrafjärdedels- till tre-fjärdedels-takt.

Ackompanjemangiet är strängt homofont. 1:a flöjten, med 2:a flöjten på ters- eller sextavstånd följer sångstämman. Den obesiffrade generalbasstämman är anmärkningsvärt enkel, likaså violoncellstämman, som endast stereotyp utför basstämman i tremolo. Arian har en inledningsritornell, men däremot saknas ritornell mellan satserna. De noggranna dynamiska anvisningarna, som förekommit i Zellbells tidigare verk, saknas så gott som fullständigt här.

Detta prov på Zellbells världsliga kantatstil är betydelsefullt just därigenom, att det visar, hur han här prövar sig fram med rokokons naivistiska stilmedel. Det rättfärdigar omdömet om honom som en övergångsmästare, vilket skulle vara något missvisande, om det gällde enbart hans kyrkliga kompositioner.

Zellbell levde onekligen i en svår brytningstid mellan olika stilarter, då det var vanskligt för en kompositör att finna sin egenart. Han framstår som en av de sista företrädarna för barocken i Sverige men gör likväl trevande försök att följa med den nya tiden.

FÖRTECKNING ÖVER DE OVAN BEHANDLADE VOKALKOMPOSITIONERNA

- Duetto. Psalm 37 v. 5 af Zellbell, 1750, (D-dur). MAB, I: 302.
Cantata. Auf Zion, auf. Wor der Stüchhoffs Kirche beiß dessen Kirchweij Feste zu S:t Peterburgs d. 8. Nov. 1758. Komponirt und aufgeführt von Ferdinand Zellbell Königl. Hof Capellmeister aus Sweden. (Rec. D-dur, aria e-moll). MAB.
Andante. Söta vän har döden brutit dina ögons klara ljus? Anonym. MAB I: 5883. Finnes utan text i Schola claverino, Andante de Ferdin. Zellbell. MAB, I: 2344.
Aria De Sing. Zellbell. Che il tempo arresti. Utdrag ur operan Il Giudizio d'Aminta. (Med annat bläck står Lars Lalins namn.) MAB, I: 590.
Aria Solo. Upförd i Calmar Domkyrka den 3 November 1789, (f-moll). MAB, I: 3702.
Duetto. Per le porte del tormento. Anonym. (Med annat bläck står Lars Lalins namn.) (E-dur). MAB, I: 587.
Cantata. Att vara fri för fel. Zellbell, 1763. (Rec. h-moll, aria D-dur). MAB.

SUMMARY

Ferdinand Zellbell (1719—1780), who played an important rôle in the musical life of Stockholm in the 1760ies and 70ies has a name of foreign accent, but a further investigation gives as a result that he belonged to an old Swedish family. His father, the well-known organist at Storkyrkan, Ferdinand Zellbell senior, was his first teacher, his musical education being completed by Roman and Telemann. In 1754 he succeeded his father as organist at Storkyrkan. In the Royal chapel he became concert master in 1750 with the title of director of the Royal chapel. Together with his patron, Patrik Alströmer, Ferdinand Zellbell went to Russia in 1758, where he was commissioned to write an opera, *Il Giudizio d'Aminta* for the Empress Elisabeth's birth-day. To his other commissions in Russia belonged the cantata *Auf Zion, auf*, written for the Stüchhoff church. Zellbell became specially during the years 1759—69 one of the leading men in the concert life of Stockholm, first of all as conductor and composer but also as harpsichord player. As conductor he is well known for his directing of the twelve cavailler-concerts in which aristocratic amateurs participated. More discussed is Zellbell's part in the founding of the Swedish Musical Academy. It is possible though, that he has given the impulse to the teaching activity of the Academy. He was elected director in 1771.

Zellbell's first known cantata composition is a soprano duet, based on the text of the thirtyseventh psalm. The cantata is, both with regard to form, themes and dynamics representative of late baroque style and has a strikingly lively feature. The Stüchhoff cantata, *Auf Zion, auf*, written eight years later, belongs to the most important compositions of Zellbell's. It is written for a bass soloist and consists of a recitative and a da-capo aria. The recitative is accompanied by strings, trumpets, horns, oboes and ketteldrums, the orchestra playing short refrains between the songparts, whereas the aria is accompanied only by strings. The music has a keen interpreting connection with the text, and in the accompaniment there are many picturesque details. A striking feature is the examples of *diminuendo* and *crescendo* built upon modern principles, first coming to full expression at Mannheim. Zellbell is only known to have written one secular cantata, *To be free from fault*, for soprano, flutes, cello and bass. It consists of a tiny recitative, followed by a da-capo aria. The graceful melody of the aria and the homophone accompaniment give the cantata an unmistakable character of rococo.

Zellbell appears as one of the last baroque composers in Sweden, but witnesses at the same time of the coming rococo.