

STM 1948

**Instrumentalmusik i Dresden under Wienklassisk tid.
III.**

Av Richard Engländer

© 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 musikkforskning. 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.

INSTRUMENTALMUSIK I DRESDEN UNDER WIENKLASSISK TID.¹

AV RICHARD ENGLÄNDER

III. HASSE-EPOKENS EFTERVERKNINGAR — DRESDEN SOM KLAVERSTAD — FÖRVANDLINGAR OCH REFLEXER.

Den tidigare omtalade modernismen (se årgång 1947) var bunden till den yngre generationen av hovkapellmästare, som på resor fingo nya impulser samt stodo i nära förbindelse med opera buffa och, därtill, med de påfallande borgerliga tendenserna i Dresden kring 1780. Men därmed är musikstaden Dresdens instrumentala profil ingalunda helt bestämd. Bredvid hovkapellmästarna Naumann, Schuster och Seydelmann verkade här ända till 1780-talet några äldre musiker, som uteslutande komma i fråga på instrumentalmusikens område, nämligen hovorganisterna Christlieb Siegmund Binder (1723—1789) och Peter August (1726—1787). De förkroppsliga sambandet med August den starkes glänsande barock, med bachtidens Leipzig, med Johann Adolf Hasses förfinade stil och med den fridericianska rokokon. Den ene, Binder, är mera böjd för den barocka attityden, den andre, August, för ett graciöst galanteri. De vittna i alla fall om, att trots den förändrade situationen efter det sjuåriga kriget den instrumentala standarden och de särskilda instrumentala målsättningar, som känneteckna Hasses epok, ingalunda voro bortglömda.

Om J. A. Hasses betydelse och direkta eller indirekta del i 1700-talets stilbrytning har sista ordet ännu inte blivit sagt. H. Riemann håller det för troligt, att Johann Stamitz själv uppehöll sig i Dresden före 1742.² Att den unge Ph. Em. Bach tillsammans med sin

¹ Den rel. utförligheten i fråga om musikillustrationer i denna uppsats beror på en önskan hos både förf. och redaktör att meddela ett litet urval ur de instrumentalmusikaliska källor i Dresden som numera med säkerhet ej längre finnas till. [Red.].

² DDT 2. Folge XV, »Mannheimer Kammermusik» I, s. IX. Här kan i förbigående nämnas, att det av A. Schering (Geschichte des Instrumentalkonzerts, s. 128) citerade temat ur en konsert av Stamitz nästan ordagrant överensstämmer med begynnelsetemat i Hasses sonat i G-dur för flöjt (förlag Hofmeister, s. n.).

far upprepade gånger besökte Dresden för att lyssna till den italienska operans »Liederchen» och att de satte stort värde på Hasses genomskinliga satskonst, veta vi av honom själv.¹ Särskilt anmärkningsvärt är, att Karl Friedrich Abel, som skulle vinna sådan betydelse för den unge Mozart, 1748—1758 (på Hasses glanstid) tillhörde Dresdens hovkapell. Det är intet tvivel om, att redan då några av de kompositioner uppstodo, med vilka han senare vann allmänt bifall i London och Paris.²

Hasses rent instrumentala produktion har ännu inte fått en vetenskaplig behandling.³ Den är, ehuru kvantitativt begränsad, stilistiskt och konstnärligt imponerande och var känd över hela Europa. Det är framför allt fråga om några flöjtkonserter med stråkorkester,⁴ som den driftige förläggaren Walsh i London tryckte jämväl som konserter för cembalo eller orgel, vidare om sonater för cembalo solo och om generalbassonater för violin eller flöjt. Därbland finns en G-durkonsert för flöjt⁵, vars andra sats låter oss ana den långsamma satsen i Beethovens pianokonsert i samma tonart och vars allegrosatser äro fulla av käck »schleifer» av buffakarakter. En annan flöjtkonsert i D-dur⁶ börjar som en concerto grosso med sin stolta händelska hållning i sats I (notex. 1). Den svärmar i en vek siciliano och slutar full av övermod i Domenico Scarlattis tempo, varvid effektcrescendot inte saknas. Lika omväxlande äro Hasses cembalasonater. Tematas uppställning i första satsen och rondoformen i sista satsen närmar sig ibland J. Haydn, så i en sonat i F-dur.⁷ Som av en plötslig nyck inskjuter kompositören i samma verk i en älskvärd kvasi minuetto (sats II) några bisarra takter i moll och i rondot före det sista temat en unison och en kromatisk sekvens (notex. 2), som för tanken till Bachs toccator. En annan sonat (i Ess-dur)⁸ har sin särskilda charm genom en kärleksfullt spunnen kantilena i mellansatsen.

Hasses kammarmusikaliska sonater äro med generalbas¹ och således

¹ H. Miesner, Ph. Em. Bach in Hamburg (1929), s. 55.

² Därtill Gerber, Neues hist.-biogr. Lexikon.

³ C. Mennicks kända arbete sysselsätter sig som bekant huvudsakligen med operasyfonin.

⁴ Se också DDT 1. Folge, XXIX/XXX.

⁵ Utgiven av författaren, Verlag f. musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.

⁶ Bearbetn. av förf., bestämd till tryck av förl. W. Zimmernann, Leipzig.

⁷ Utgiven av förf., Kistner & Siegel, Leipzig.

⁸ Utgiven av R. Steglich på Verlag f. musikalische Kultur u. Wissenschaft, Wolfenbüttel.



vitt skilda från Schusters eller Seydelmanns metod. Efter gammal sed skriver han gärna flöjt eller violin. Han föredrar kyrkosonaternas fyrsatsiga form men använder också formen i tre satser i överensstämmelse med t. ex. Abels »Easy sonatas».² Det barocka blandar sig med det galanta. Uttrycket är intensivt, violinens sextondelar äro virtuosa och brusande i Tartinis anda, den nobla kantilenan närmar sig ibland Gluck, ibland t. o. m. J. S. Bach, så i ett adagio cantabile i e-moll (notex. 3—6). Spirituell är i en D-dur-sonat över-



gången från ett lento till det avslutande dansande, något spotska allegrot (notex. 7). Sådana prestationer måste man känna till, om man vill förstå Dresdens instrumentala intensioner och konstnärliga säkerhet och om man vill tränga in i arbeten, som förbinda Hasses aera med Naumanns.

Chr. S. Binder presenterades först av Otto Schmid³ med några övertygande exempel ur klaversonaterna och med den långsamma

¹ En flöjt- och en violinsonat (G-dur och e-moll) utgiven av förf., förl. Friedrich Hofmeister, Leipzig.

² Därtill en sonata för gamba och cembalo i A-dur, utgiven av förf., förl. Kistner & Siegel.

³ Musik am sächsischen Hofe VI, nr 14. — Binder, elev och efterträdare till den berömde P. Hebenstreit, spelade också »Pantaleon».

satsen i en klaverkonsert. Det tunga c-moll som uppenbarar sig här, är inte alls ovanligt hos denne man, som inom kretsen i Dresden intar ungefär samma ställning som Ph. Em. Bach i Berlin. Gemensamt med honom har han det djärva, ofta lidelsefulla draget. Men Binder visar större släktskap med barocken. Figurationerna äro gärna utvecklade ur J. S. Bachs orgel- och cembalokonst. Det härskar en märkvärdig överdrift i hans klaverstil åtminstone i konserten. Vänsterhands-oktaver, breda och svepande ackord äro anbragta på ett sådant sätt, att det vid framförandet endast kan vara fråga om en stor cembalotyp med många register i färgrik användning. Cembalostämman behandlas inte sällan på ett orgelmässigt virtuost sätt, som stundom rent av påminner om Liszts eller Busonis pianobearbetningar av Bachs orgelverk. Betydelsen av Binders klaverkonserter påpekade redan Schering¹ och senare Uldall.² Binder är på detta område vida mer än en representant för en dresdenfilial till berlinskolan. I synnerhet den barocka men likväl inte rent arkaistiska praktiken i några konserter för två cembali med stor orkester verkar överraskande. Dessa konserter tillhöra delvis tiden kring 1770. Det är mycket troligt, att de ha använts som kyrkokonserter i den katolska hovkyrkan i Dresden. Härför talar inte minst orkesterstilen, som motsvarar orkestern i de mässor Hasse skrev för Dresden. Att ersätta gradualstyckena med en konsert eller en »kyrkosymfoni» var här vanligt ända från Pisendels intill Webers dagar.³ Den noggranna beteckningen av dynamiken i notbilden är för Binder självklar, också där gammal stil härskar (t. ex. vid ekoeffekter). Även vid klaversatsens fixering håller sig denna generalbasepokens son till den nya tidens grafiska grundsatser. I kammarmusiken med klaver följer han mestadels samma princip. Han är fullt medveten om formuleringen, då han skriver ». . . per cembalo o b l i g a t o e flauto». Binder skrev en hel rad triosonater, särskilt med användning av flöjt, men också för en ensemble av ovanligare slag, t. ex. altviolin med cembalo och stödjande cello. Mera drastiskt än i berlinkretsen görs här ett försök att till en enhet sammansmälta den gamla triosonatan och andan i en framväxande kammarmusik med självständig pianopart.

Om Binder finns numera en förtjänstfull dissertation av H. Flei-

¹ Geschichte des Instrumentalkonzerts (1905).

² Das Klavierkonzert der Berliner Schule (1928).

³ Ännu 1778 anskaffades på Naumanns uppdrag konserter av Händel, Corelli, Geminiani »nebst andern dergleichen» för hovkyrkan. Sedan 1780-talet spelade man vid gudstjänsten jämte lokala verk och italienska symfonier mer och mer symfonier av Vanhall och i synnerhet Haydn (se t. ex. i handlingarna: »6 zur Kirche erkaufte Haydnsche Symphonien»).

scher.¹ Därför kan jag nöja mig med att påpeka några väsentliga drag. Vi fångslas t. ex. i Binders »quatro» av den muntra fugan i finalsatsen (notex. 8), av det ädla temat i f-moll (notex. 9) i den långsamma satsen, som tävlar med de skönaste ingivelserna hos J. G. Graun och Ph. Em. Bach, men framför allt av den motiviska och modulatoriska energi, med vilken reprisens början förberedes eller rättare sagt framtvingas (notex. 10).



Bland de många konserterna (jfr Fleischers Thematisches Verzeichnis) må en concerto a due cembali i F-dur nämnas.² Den härrör från år 1767 då Naumann och Schuster voro i Italien och Binder till följd härav hade stegrade arbetsuppgifter i Dresden. Den är ett lysande exempel på Binders prunkande katolska kvasi-barock men samtidigt på hans strävan att komma till rätta med den nya sonatformen. Den galanta tematiken värjer sig ofta mot att överföras i concerto grossos proportioner, det gammalklassiska ekot kämpar mot en mera subtil dynamik, som noggrant noteras, och ritornellen avslutas på operamaner. I genomföringen följer kompositören här den konserterande principen enligt Ph. Em. Bachs metod. Sats II är ett adagio sostenuto. Redan denna tempobeteckning i och för sig utgör ett undantag vid denna tid. Anmärkningsvärda äro övermåttet av arpeggion och av skalor i 32-delar, med vilka den första och den andra cembalon parafraserar den ariosa grundlinjen, likaså den typiska mannheimfrasen i själva huvudtemat (notex. 11 a), som upptas av orkestern i genomföringsdelen, slutligen även den klarhet, med vilken också denna gång reprisens början skiljes från genomföringen. Be-

¹ Christlieb Siegmund Binder, Leipzig — diss. 1940 (Forschungsarbeiten des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig Bd 3).

² Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3117/O 13.

tecknande för tillkomsttiden är det onekligen också, att Binder har bifogat en ny bearbetning av denna långsamma sats, vari den »nya gusto» d. v. s. mannheimfraseologin betonas ännu mera (notex. 11 b), trots orkesterns tungt punkterade barockrytmer. Reprisens början får också här en särskilt accent genom solisternas och orkesterns för- enade kraft. Ännu mera imponerande är en konsert i D-dur.¹ Även här eftersträvas en kompromiss mellan den moderna sonatens grund- linje å ena sidan och Berlins konserttyp och arkaiserande egenheter å den andra. Vi överraskas här framför allt av genomföringen.² Den



utnyttjar på ett ledigt sätt bitemata, växlar mellan avsnitt av motiviskt, concertinomässigt och virtuost slag och utsätter under- ordnade fraser ur expositionen för en oväntad, skarp belysning. Reprisen börjar plötsligt med ett våldsamt tutti-forte. Inte mindre på- fallande äro bredden och uttrycksstyrkan i ett adagio, som kunde tolkas som en hyllning av J. S. Bach (notex. 12). Mera konventionella äro hos Binder slutsatserna. Här betjänar han sig förresten i mot- sats till berlinarna av repristecken, en vana som påminner om den äldre orkesterviten. Med energifyllda barocka rytmer sluta huvud- delarna (notex. 12 a, b).

Peter August gled tack vare sin förtroendeställning hos den unge kurfursten och såsom ansvarig för importen av ny instrumental- litteratur relativt snabbt ut på det galanta skrivsättets farvatten.

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3117/O 22.

² Det måste likväl betonas, att Binder i cembalosonaten är starkt konservativ, då det gäller genomföringen i sats I (se Fleischer, s. 52 ff.). Ett mönster som Hasses omnämnda sonat i F-dur uppnås sällan och överträffas ännu mindre.

Hos honom upplöses organistens anspråksfulla figurationsmaner i ett lättare spel, späckat med vänsterhandstrioler i Albertis anda. Övergången till sonatens tidsålder är uppenbar. Augusts klaver- konserter från ungefär 1770 betecknas av Uldall som värdefulla prov på verk i övergångstidens stil. Den första konserten i D-dur från 1768 med ackompanjemang av stråkar och två horn,¹ visar likväl i många detaljer hän på gammalklassicismens fraseologi: i pianots sekvenser, i figurer som verka violinistiska, i kedjor av trioler i höger hand² och i slutunisonot (notex. 13 a, b, c). albertifigurer, lombardiskt maner och hassefraser förekomma dock.



I en konsert av Peter August, A-dur 1770, som i enlighet med ber- lintradition ackompanjeras endast av stråkar,³ rör sig första satsen i ett perpetuum mobile av trioler i 16-delar. Andra satsen äger den en smula sentimentala ton som Hasse gärna tilldelar det andra kärleks- paret i en opera seria. En B-dur-konsert från 1769 talar öppet det italienskt galanta språket. Mellansatsen kunde vara tagen ur en pasto- ralscen av Hasse, i de andra satserna kommer buffotonen till sin fulla rätt i anslutning till B. Galuppi och D. Fischietti. Man erinrar sig osökt att detta är tiden för festoperan »Titus» av Naumann. Hov- organisterna vikarierade just då ofta vid operabuffans ackompanje- mang. Man skulle faktiskt här kunna tala om en buffakonsert. Den behagliga och klara periodiseringen överträffar allt vi hittills iakt- tagit inom konserttypen i Dresden (notex. 14 a—c). Därmed harmo- nierar förträffligt en klaversats à la Domenico Scarlatti. Uppbygg- naden är så genomskinlig som möjligt. Första satsen uppvisar tydligt ett sidotema (notex. 14 d), som senare analyseras i cembalon och i genomföringen dyker upp i djupare läge. Genomföringen själv är klart markerad som ett självständigt avsnitt men nöjer sig dock med den mer anspråkslösa rollen av en »modifizierte Exposition». Ännu återstå att nämna några divertimenti a due cembali,⁴ en sorts underhållnings- och övningmusik för två klaver. De kunna betraktas som förstudier till Augusts konserter, material för den kurfurstliga familjens undervisning.

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3065/O 8.

² Jfr Bachs trippelkonsert i a-moll.

³ Se anm. 1 ovan!

⁴ Sächs. Landesbibl. Dresdens Mus. Ms. 3065/T 8.



Dresden som klaverstad

Cembalons eller pianots betydelse inom instrumentallitteraturen och inom det instrumentala musicerandet, för vilken Binder och August äro tidiga vittnen i Dresden, nådde där allmänt erkännande i och med den unge kurfursten Fredrik August III:s regeringstillträde. T. o. m. den symfoniska litteraturen och stråckkvartetten odlades i Dresden med förkärlek såsom *bearbetning à quatre mains* eller *för två klaver*, vilket kurfursten regelbundet önskade.¹ Detta betyder emellertid inte, att man gjorde en dygd av nödvändigheten. Intresset för kammarmusik och för hemmusik var inte endast en kurfurstlig nyck utan också ett behov i residensstadens musikaliska kretsar vid denna tid av växande borgerlighet. Den höga uppskattningen av piano och pianospelet, som bildade en motvikt mot den tidigare kulturen av vokalt virtuositet, sammanhänger delvis med klaverbyggnadskonstens höga standard i Sachsen, som stöddes av hovet. Georg Silberman (i Freiberg i sachsiska Erzgebirge) var inte endast skaparen av många berömda barockorglar och företrädaren för den till fulländning utvecklade cembalon, utan på samma gång en för flera generationer framåt ledande kraft i pianofortets tidigare byggnadshistoria jämte Ch. G. Schröter, vars klavermodell var i det sachsiska hovets ägo.² Så förklaras nästan av sig själv, att cembalokonstens gynnare och pianofortets vänner hade samma rättigheter,³ och detta avspeglar sig jämväl i musicerandet. Ph. Em. Bachs cembalokonsalter voro lika eftertraktade som Mozarts pianokonsalter, vilka importerades och kopierades i mängder för hovet i Dresden.

¹ Ofta heter det i handlingarna t. ex. »auf 2 Claviere eingerichtete Quartette».

² Se Curt Sachs, Das Klavier (Handbücher des Instrumentenmuseums der Staatl. Hochschule für Musik 1923 I) s. 28.

³ Ännu 1808 kvitterar instrumentmakare Gräbner honorar »für Reparatur verschiedener Flügel und Pianoforte».

Augusts konserter som med en viss smidighet intaga en medlarställning, Binders konserter med sin enastående barocka excentricitet och sin strävan att sammankoppla cembalons uppdrivna konst med en pompös orkesterklang, hålla sig likväl inom den nordtyska ramen och infoga sig principiellt i Hasses tidevarv. Mot densamma vänder sig den nästan självklara modernismen hos en yngre generation, vars verksamhet under nära två årtionden löper parallellt med de nyssnämnda instrumentalkompositörernas. Då det gäller kammarmusik med klaver ha vi redan tidigare fastslagit detta, och förhållandet blir ännu påtagligare då vi nu övergå till klavermusik i egentlig mening. T. o. m. Naumann utgör som tidigare sagts intet undantag med sin enda klaverkonsert från 1793, ehuru han verkar konservativ i vissa detaljer, särskilt i behandlingen av repriserna.¹ Den unga dresdenskolan, som på pianokonsertens område framför allt representeras av J. o. Schuster, närmar sig i pianokonserten absolut den sydtyska, wienska och italienska konstens åskådning. Schusters pianokonsalter ha i nyare tid blivit omnämnda i olika sammanhang, i synnerhet av H. Engel.² Några huvudmoment må poängteras.

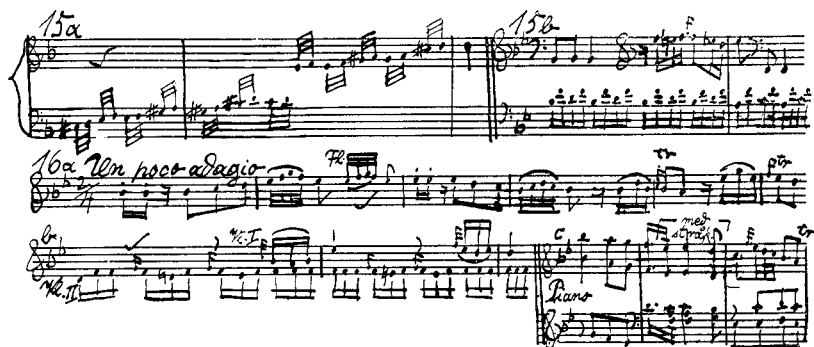
Concerto pour clavecin i C-dur (naturligtvis också tillgänglig i ett arrangemang för två pianon)³ stannar förmodligen från år 1778, tillhör alltså tiden för den tjugande enaktaren »Alkemisten» av Schuster. Betecknande för Schusters pianostil är här den första satsens genomföringsdel. Ur det första temat och ur andra temats senare hälft utvecklar kompositören en myckenhet av virtuosa figurer som påminna om Steibelts och Sterkels lätta skrivsätt. Plötsligt avbrytes genomföringen: efter en kort signal i pianot börjar repetitionsdelen. Inte heller den andra satsen har någonting att göra med Binder. I enlighet med den sydtyska konserten och en till hälften symfonisk ståndpunkt får förhållandet Vordersatz—Nachsatz en förfinat klanglig belysning, varvid pianot och orkestern elastiskt arbeta tillsammans. En förändrad syn på orkestreringen är förutsättningen för en sådan sats. Schuster fasthåller sällan vid en bestämd linje ett helt verk igenom. Han faller plötsligt ur rollen. Det visar sig särskilt i ett sluttrondo. Redan klavertekniskt tröttnar den överdrivna och stereotypa användningen av vissa virtuosa maner. De äro kända från

¹ Sammanhanget med den stora italienska operaarian i två parallella delar och med den äldre buffasympfonin är uppenbart.

² Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt (1927). Se därtill E. Schenk i Zeitschr. f. Musikwissenschaft XV, s. 174.

³ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/0 1 (part.) och 3549/0 1a (concerto per il cembalo concertante; concerto per il cembalo ripieno).

Domenico Scarlatti men också från J. S. Bach och Ph. Em. Bach och genomsyra hela dresdenskolan, inklusive Binder och August: händernas snabba växelspel (notex. 15 a) och överkorsning. Schusters andra konsert i Ess-dur,¹ som förmodligen stammar från 1792–93, är musikaliskt rikare. Visserligen arbetar också här genomföringen alltför grundligt med det nämnda överkorsningsmotivet (notex. 15 b). Men likväl har Joh. Chr. Bachs och Mozarts förebild höjt nivån både i de lyriska avsnitten och i motsatsernas spel. Konserten kan förnöja oss, i synnerhet dess andra sats, un poco adagio, vari horn och flöjter



förena sig med de sordinerade stråkarna. Förspelsritornellen exponeras i tre avsnitt. Otvetydigt mozartsk är den avslutande frasen, såväl i orkesterns utformning som i den klaveristiska formen med klingande oktaver (notex. 16). Men också pianots maner att omgiva stråkarnas legatofraser med lekande arpeggion motsvarar den wienska stilen. I sista satsen visar sig Schuster som den drivne buffonist han är. Överallt blixtra små pralldrillar och »schleifer» fram. Solisten upp- tar omedelbart orkesterns åttataktiga rondoperiod.

För Dresdens ståndpunkt särskilt intressant är en concerto a due cembali i D-dur,² som fått en rik instrumentation med flöjter, oboer, horn, trumpeter och puka jämte stråkar. Partituret är daterat 14 julio 1773. Konserten står alltså i tiden nära Binders konsert för två cembali och stor orkester som vi tidigare talade om. Men just här ser man skillnaden i uppfattning. Schuster rättar sig helt efter »sonatsatsens» disposition och blandar dessutom in en krydda av Joh. Chr. Bachs prunkaria med obligata blåsare. Klavertechniskt upp- visar Mozarts konsert för två pianon i Ess-dur som skrevs 1780, alltså

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/O 2.

² Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/O 4.

senare, vissa likartade drag.¹ I första satsen tänker Schuster framför allt på den orkestrala effekten och den pianistiska fåfången. Händernas växelspel, albertifigurer i vänstra handen och överkorsning av den högra saknas naturligtvis inte. Ett andante i B-dur i tredelad form tjusar redan med sin långa orkesterexposition, sitt graciösa tema som ändrar i en viss buffaklang, eller med ett avsnitt i mitten, vari bägge pianon genomföra en rörelse av sextondelstrioler till stråkarnas pizzicato-ackompanjemang. En avslutande kadens om 11 takter, utgående från huvudtemat och fortsättande med en triolfigur ur avsnittet i mitten, förenar de båda soloinstrumenten. Schusters sinne för effekt och hans personliga hurtighet visar sig på nytt i sista satsen. En dubbelperiod i formlig schlagerton (notex. 17) blir här anledning till en rad variationer. De båda spelarna uppträda var och en med ständigt nya figurationer och förena sig till sist i en happy end. Också orkestern visar skämtlynne: franskt triomaner, soli i trumpet och puka, pizzicato av hela stråkorkestern och hornkvinter. Schuster framstår här som den unge mästaren på buffainstrumentationens område. Man kan gott tänka sig vilken förtjusning denna konsert-final åstadkom — i Neapel kanske ännu mera än i Dresden!



Med de kammarmusikverk som behandlats i årg. 1947 och med klaverkonserterna är Schusters betydelse som klaverkompositör inte uttömd. En hel rad korta pianostycken bekräftar, att Schuster sedan 1788 spelade en aktiv roll i hovets privata musicerande. Några av dessa stycken äro skrivna för prinsessan Maria Augusta.² Enstaka kompositioner eller samlingar omnämnas ännu i nyare tid i antikvariatskataloger. De voro tydligen på sin tid allmänt kända. Tre divertimenti per il cembalo³ och tre divertimenti per il pianoforte⁴ (räkningar nämna åren 1794 och 1795) äro tvåsatsiga i enlighet med Peter Augusts divertimenti. På ett litet allegro i rondoform följer en dans,

¹ Det är inte omöjligt, att Mozart i München jämte Schusters »violinduetter» också lärde känna denna konsert.

² För henne skrev han också en liten Concerto arrangé pour deux clavecins (3549/O 3a).

³ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/T 4.

⁴ Sächs. Landesbibl. Dresden 3549/T 3.

en polonäs eller en tarantellarytm. Ett andante av menuettkaraktär sammanfogas med en sorts sångspelsvisa i rondoform. Korta kontraster av piano och forte utvecklas ur den åttataktiga normalperioden. Wiens ton och dess rondomaner klinga oss till mötes (notex. 18 a). Tvåstruket läge och fransk triomässighet användas gärna. Samlingen »... per il pianoforte» är mera ambitiös. Sonatinformen tränger in. Ett perpetuum mobile avbrytes av ett ängsligt minore (notex. 18 b, c).



I motsats till den första samlingens förmedlande typ räknar denna senare samling absolut med hammarflygeln. Stundom omtydes cembalotekniken (användningen av olika manualer och register efterbildas genom snabba lägeväxlingar), stundom efterbildas den orkestrala stilen (t. ex. tremolo).

Till samma stilsikt hör också en samling av VI Pièces à II clavecins par Joseph Schuster¹ från år 1790—91, programmatiska miniatyrer à la Couperin. De betitlas:

Nr I La Coquette, nr II Le diable qui danse
avec sa belle-mère, nr III L'Aimable (Tempo
di Minuetto), nr IV Le pour et le contre,
nr V La Savoyarde, nr VI Les Métamorphoses
d'Arlequin.

De äro roande och klavertekniskt intagande karaktärstycken, självvårdigast kanske nr II, vari parodin på Glucks Orfeus är uppenbar. Klaverutdragets metod visar sig ånyo impulsgivande för hammarflygelns nya teknik.

Med dessa stycken upptar Schuster traditionen från Binder, som skrev »divertimenti» för triobesättning, även de små programstycken à la française.² Anspråksfullare, ehuru delvis mera konventionella,

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden 3549/T 9.

² En pendant i enklare gestalt, delvis en bearbetning av sistnämnda samling, publicerade Schuster hos Hilscher i Dresden: »Recueil de petite pièces pour le clavecin ou Fortepiano a quatre mains». La Savoyarde finns också här, den tidigare nämnda djävulsdansen förvandlas till »Pluto och Proserpina». — Titlarna i denna samling ha skapat bibliografisk förvirring; de citeras ofta (t. ex. hos Eitner) oriktigt som titlar på operor av Schuster!

äro följande tre arbeten för klaver: ett andante sostenuto i B-dur, där temats metrik — 6 + 4 takter — må framhållas,¹ vidare arbeten för två instrument, ett rondo i F-dur,² tillägnat prinsessan Maria Augusta (1794) och variazioni per due cembali (1793—94).³ Ett liedmässigt andantino varieras här i elegant stil med tanke på pianofortespelarnas jeu perlé, en trevlig idé är den sjätte variationens urgamla hoketus (notex. 19 a, b). Förstnämnda rondo börjar med en långsam inledning vari allegrots tema redan kan läsas mellan raderna (vi känna prov på sådan teknik från Sartis stora operaaria), och allegrot sparar inte på en humoristisk sångspelston. Haydnsk verkar den spännande övergången till det sista rondocitatet (notex. 20). Crescendo, hornkvint och ackordiskt tremolo i codan förråda än en gång kompositören till »Alkemisten».



Franz Seydelmann kommer inte i fråga, då det gäller pianokonserten. Men hans verk för cembalo eller piano solo äro nästan av samma kvalitet som de violinsonater vi talade om i årg. 1947, ehuru delvis mindre moderna, mera »nordtyska». Man förstår den uppskattning som dessa arbeten vunno bland bildade amatörer i Dresden och Nordtyskland och det varma omdömet från en kännare som furst Beloselsky, den ryske ministern i Dresden.

Det rör sig för det första om:

VI Sonate per il Cembalo Solo
dedicate a S. A. S. l'Elettore de Sassonia
dal suo piu umile e sommo
Servo Francesco Seydelmann⁴

Dessa klaversonater äro principiellt tresatsiga. De börja med ett allegro, så följa gärna en menuett och ett rondo, men Seydelmann känner också motsatt ordning.⁵ Endast en gång är ett kontrasterande sidotema utpräglat (notex. 21). På det hela taget härskar i allegro-

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden Mus. Ms 3549/T 1.

² Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/T 6.

³ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/T 10.

⁴ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3550/T 1.

⁵ En menuett såsom sista sats i en tresatsig sonat finns ofta hos Binder och Abel.

satsen den äldre svitens flytande rörelse. Man finner repetitions-tecken, tendens till tvåstämmig klaversats med ivriga sextondelar i överstämman. Tredje sonatens slutpresto (notex. 22) anknyter till gigan i Bachs engelska svit i g-moll. Uppenbarligen avsåg Seydelmann att på sitt sätt fortsätta traditionen från den äldre intima, s. a. s. familjärt kurfurstliga, klaverstilen i Dresden från Peter Augustus' ja från Hasses dagar. Det är dock inte fullt säkert, att han precis motsvarade kurfurstens smak. Han uppnår i detta band inte Augustus charm eller Binders fantasi. Han är inte så »galant», som han gärna ville vara. Men i gengäld utnyttjar Seydelmann varje möjlighet till tematisk genomföring och behandlar metriken och den komplementära rytmen på ett säreget sätt (notex. 23).



I rak motsats till Schuster söker han undvika varje billig effekt. Ett stycke i nyssnämnda samling förtjänar särskilt beaktande, mellan-satsen i sonata VI, ett andantino med sju variationer. Här visar sig för första gången Seydelmanns förmåga att utveckla variationsiden med särskild hänsyn till ett sjungande anslag på klaveret.

Då Seydelmanns violinsonater (se därom årg. 1947) blevo kända i tryck för vida kretsar av hans vänner hade kompositören sedan länge vunnit beaktande genom följande samling, som trycktes av Breitkopf 1781 med en vacker titelvignett av Rosmäsler:

Sechs Sonaten
für zwei Personen auf einem Clavier
von Franz Seydelmann, Churf. Sächs. Capellmeister¹

¹ Av nr V hade Sächs. Landesbibl. dessutom tre handskrivna exemplar (Mus. Ms. 3550/T 3—5).

Denna prestation står knappast efter bandet med violinsonaterna. Det är inte fråga om en lätt underhållningsmusik (som Schusters samling à quatre mains) utan om äkta sonater, ja kvasikammarsymfonier eller stråkkvartetter. Vi erinra oss, att kurfursten själv lade vikt vid klaverarrangemang inte bara av värdefull kammarmusik utan också av orkesterlitteratur.¹ Dessa sonater äro flera år tidigare än Mozarts viktiga originalbidrag på detta område.² De tillhöra de äldsta pianosonaterna à quatre mains och voro omtyckta och kända långt in på 1800-talet. Sonaterna äro tresatsiga med den specifika sonatsatsen främst. Med tanke på violinsonaterna bli vi kanske en smula besvikna över att Seydelmann avstår från helreprise och även inskränker genomföringen. Likväl bjuder han redan från första ögonblicket och hela sonaten igenom allt vad begäras kan av »durchbrochener Satz». Hur ledigt uppdelas inte en fras mellan den första och den andra pianoparten, hur intensiv verkar inte en mellanstämma (notex. 24 a)! Hans personliga stil framträder särskilt övertygande i andantet i nr VI, då en sångbar fras (notex. 24 b) ger anledning till en utpräglat kammarmusikalisk dialog. Också rondofinalen med sitt imitatoriska inslag och sin rytmiska charm (notex. 25) och bandets pompösa slutnummer bekräfta, att Seydelmann är en fiende till schematism. I bandets slut betygar kompositören den gammalklassiska traditionen, närmare bestämt den franska uvertyren och Händel,³ sin högaktning. Efter ett inledande adagio följer en dubbelfuga av kromatisk karaktär (notex. 26). Fugan utvecklas i fyrstämmig sats; trångföring och orgelpunkt saknas inte. Med en reminiscens från det inledande adagiot slutar det egendomliga stycket.

Det återstår att hänvisa till ett mycket avancerat variationsverk för piano solo från 1790 som likaså utkom i tryck (P. C. Hilscher i Dresden):

Allegretto del Capriccio corretto »Cosa serve un core», con Variazioni per il Cembalo
del Sigr Francesco Seydelmann.⁴

Sångtemat (notex. 27) som är taget ur Seydelmanns opera »Il capriccio corretto» (1783), får här inte sina sedvanliga rokokoomspel-

¹ Fredrik August III var själv rutinerad prima-vista- och partiturspelare. Ofta står det i handlingarna: für den Churfürsten aus den Stimmen in Partitur gesetzt; t. ex. 1786: 6 Mozartquartette.

² Också dessa finnas i handlingarna 1788.

³ Jfr svit i g-moll, uvertyr.

⁴ Sächs. Landesbibl. Dresden Mus. Ms. 3550 /T 7. En tvåsatsig sonat i g-moll (1785), som är utomordentligt albertisk i vänster hand, må nämnas i förbigående (Ms. 3550/T 6).



ningar. Tvärtom: tonsättaren söker lösgöra temats enkla kärna ur alla omspelningar. Han begagnar sig särskilt av instrumentets djupa läge, arbetar med dynamisk kontrast, med spänningspauser och överraskar kort före slutet med en variation i ess-moll, som förskönas genom en »sjungande» mellanstämma. Cykeln är prov på en medveten »karaktärsvariation» och räknar uppenbart med *pianistisk* anslagskonst, ehuru på titelbladet står »cembalo».



Förvandlingar och reflexer

I hovmusikens tjänst och i samband med dess konstnärliga medel, vilka berikats på nytt efter 1780, utvecklades i Dresden ej endast operan och musiken i den katolska hovkyrkan utan även instrumentalkonsten. De män som hade en framstående plats inom hovmusiken eller som visste sig ha hovkapellets artister bakom sig, hade icke svårt att vinna gehör hos adel och borgerskap och att stimulera förläggarnas intresse. T. o. m. blotta kompositionsrutinen hade i detta fall utsikter. Karakteristiska tillskott till Dresdens instrumentalmusik kom från kända instrumentalister i hovkapellet, vilka levererade tillfällighetsmusik för dagens behov, men i synnerhet från främmande musiker av rang, som råkat inom hovets och kapellets inflytelsesfär. Å ena sidan må nämnas män som konsertmästarna Chri-

stoforo Babbi, Carl Hunt och Georg Neruda, kammarmusici Franz Anton och Joseph Schubert,¹ å andra sidan viktiga hospitanter vid dresdenskolan som Christian Gottlob Neefe och Anton Teyber från Wien, som vi tidigare talat om. Men dessutom bodde i Dresden under många årtionden några lärjungar till J. S. Bach, bland dem först och främst Wilhelm Friedemann Bach, Johann Sebastians äldste son, som var organist vid Sophienkirche i stadens tjänst. Han kommer dock inte mer i fråga för vår tidsperiod. Vidare ha vi den i unga år borttryckte Johann Gottlieb Goldberg (född 1720), vars namn genom Bachs Goldberg-varianter för alltid räddats åt eftervärlden. Han var anställd hos den för Dresdens konstliv så representativa Brühl och står, då det gäller utvecklingen av cembalokonserten i staden. Binder och Peter August nära². Två andra elever till Bach spelade en anmärkningsvärd roll i Dresdens musikliv under århundradets sista del, nämligen August Homilius och Christoph Transchel.

Homilius (1714—1785) innehade som kantor vid Kreuzkyrkan den enda dominerande ställningen av borgerlig-musikalisk art i dåtidens Dresden. Hur känd och omtyckt Transchel var som klaverspelare, klaverlärare och teoretiker ännu vid århundradets slut i Dresden framgår redan av Joh. Friedr. Reichardts »Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend». Reichardt berömmar denne J. S. Bachs lärjunge såsom framstående tolkare av J. S. och Ph. Em. Bach.³ Bidrag av musiker som Homilius och Transchel äro i varje fall typiska för smaken i stadens och borgarhemmens musikodling.

Man gör inte full rättvisa åt Homilius, om man ensidigt mäter honom med Ph. Em. Bachs mått, som R. Steglich har gjort.⁴ Hans plikter hänvisade honom på det instrumentala området till att vandra andra vägar. Det är redan vackert så att han en gång försöker sig på cembalokonserten. Som en man den där bemödar sig om att hålla Thomaskantorns minne i ära i en tid av radikala omstörtningar, har han sin anspråkslösa plats inom instrumentalmusiken. Liksom sedermera hovorganisten August A. Klengel anknyter till »Das wohltemperierte Klavier», så håller Homilius traditionen inom koral-förspelet för orgel uppe. Hans

¹ De skrevo symfonier för kyrka, kammarmusik, taffelmusik och teater. Av Jos. Schubert (sedan 1788 altviolinist i hovkapellet) finns också bl. a. tyska danser för orkester.

² Se Uldall, l. c., s. 92.

³ Hans samlingar av böcker, musikallier, bilder voro enl. Gerber (Neues histor.-biogr. Lexikon) berömda; klavermusik av T. finnes i Lunds UB.

⁴ Bachjahrbuch 1915.

32 Praeludia zu geistlichen Liedern
vor zwey Claviere und Pedal
v. Homilius, Cantor an der Kreuzkirche
zu Dresden¹

äga en viss betydelse, då man betraktar bachelevernas konst. Att lombardisk sirlighet intränger i kyrkan är ett undantag (nr 11 »Herzlich lieb hab ich dich»), billiga småimitationer à la Naumann får man taga med i räkningen; någon vidd i fantasin kan man ej heller vänta sig av Homilius, däri är honom hans kollega från den katolska hovkyrkan, Binder, överlägsen. Men hans kontrapunktiska gedigenhet och den säkerhet varmed han genomför en bestämd modell, t. ex. en jambisk rytm i celloläge, stödd av en kanon i ytterstämmorna (nr 31 »Wachet auf ruft uns die Stimme»), äro likväl drag värda att beaktas.

Av Christoph Transchel (1721—1800) måste nämnas några samlingar av danser och en klaversonat.² Hans sonat i Ess-dur är till hälften en svit: allegro — allegretto (Ass-dur 3/8) — menuett — polonäs. Transchel använder envist ett tema, som påminner om Galuppi, och skriver ett graciöst allegretto i Telemanns stil (notex. 28 a, b)



För att intressera i längden med stiliserade danser, behövdes det likväl större originalitet än Transchel var mäktig. Detta visa hans samlingar av polonäser och menuetter i tre partier. Kompositionerna äro ojämna. Bredvid sådana som synas omedelbart tagna ur folkmusiken stå konstlade prov som förbinda dansrytmen med italienska rutinfraser. Med själva satstekniken gör han sig, ehuru elev till Bach, inte mycket besvär. Som exempel på gammaldags salongmusik ha hans samlingar ett visst intresse, likaså för vår kännedom om de olika polonästyperna omkring och efter 1750 i det alltjämt en smula poloniserade Dresden (notex. 28 c). Under det att parti I inte följer en bestämd ordning, genomskrider partie II parvis (menuett — polonäs)

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3031/U 1.

² Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3136/T 2.

alla durtonarter på de vita tangenterna uppåt för att sluta med H-dur! Den tredje samlingen, som går från C-dur till G-dur, infogar regelbundet en andra menuett i varianttonarten. Liksom tonartligt sammanknytas danserna också motiviskt inom grupperna.



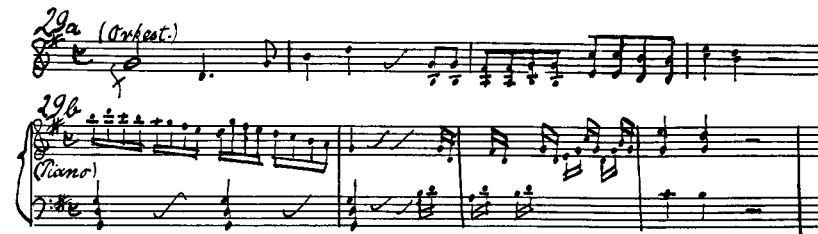
Det saknar inte sitt intresse att ett ögonblick betrakta konsertmästaren Christoforo Babbi från Bologna i hans egenskap av tillfällighetskompositör. Inte därför, att han har så mycket att säga. Hans ingångssymfoni till kantaten »Augusta», som kreuzkantorn och musikdirektören Weinlig tillägnade prinsessan Maria Augusta på hennes födelsedag 1786 och uppförde för välgörande ändamål (under medverkan av medlemmar ur hovkapellet och den kurfurstlige kammarsångaren Hurka),¹ är äkta »konsertmästarmusik» (kapellmästarmusik skulle man säga i dag). Babbi som också bidrog med instrumentala arbeten till kyrkotjänsten, till operans mellanakter, ja till kammarkonserter här och där, skriver i detta fall en »sinfonia» i stil med den degenererade italienska operauvertyren. Han tar motiven som det passar honom. Slutprestot anspelar avsiktligt på en barnvisa, som man ännu känner till. Efter några tuttislager i början kommer snart ett tacksamt litet oboesolo (den berömde Carlo Besozzi satt i orkestern), potpourriaktigt fortsätter det hela och med en spännande pp-övergång glider kompositören från allegrots korta genomföring omedelbart till ett andante och härifrån till prestot. Arbetet speglar en genomsnittskvalitet, som hade ett visst rutinvärde för den katolska hovkyrkans tjänst och för mellanakterna på teatern. Av intresse är endast, att en ny orkesterdynamik och moderna grundsatser i framförandet ha segrat. Babbi, som sedan 1780 var förste konsertmästare vid hovkapellet, var som skapad för den nya kursen i Dresden. Överraskningsdynamik med motsats mellan f och pp, ja pp, men även crescendo, betyder nästan allt för honom. Redan efter några takter — det gränsar till det löjlige! — möta vi ett »mancando poco a poco» och ett pianissimo. Genom den direkta kontakten med Babbi få vi viktiga upplysningar om den reproduktiva stilen i Dresden just

¹ Betsaal der Real- Armen- und Arbeitsschule in Friedrichstadt Dresden. Tryckt klaverutdrag på subskription hos Hilscher (Mus. 3494/G 3).

på instrumentalmusikens område.¹ Vi märka hur man avlägsnat sig mer och mer från hassetiden, vi förstå att vägen för wienproduktionen, inte minst Haydns och Mozarts, står öppen, det må nu vara kammar- eller orkestermusik.² Här måste ytterligare och eftertryckligt betonas, att också Chr. Gottl. Neefe (1748—1798), sachsare till börd, med några verk kommit att tillhöra dresdenkompositörernas inre krets. Dresdenintermezzot med Neefe som sångspelsdirigent i tjänst hos teaterdirektör Seylers berömda trupp infaller omedelbart före hans överflyttning till Bonn. Man måste känna till Dresdens särskilda atmosfär under 1770-talets andra hälft för att rätt bedöma Neefes bidrag till Dresdens instrumentalmusik. Äro redan de sex polonäserna och sex menuetterna från 1780 tydligen en parallellsamling till modepianisten Transchels ovannämnda samlingar, så fogar sig Neefes klaverkonsert i G-dur rent av glänsande in i Dresdens instrumentala kurs. Allt — orkesterbesättningen med oboer och horn, den sydtyska orienteringen, närheten till Mozart, rondot i slutsatsen — är som beräknat för Dresden och i synnerhet för kurfurst Fredrik August. Man möter redan i huvudtemats klaveristiska omtydning (notex. 29 a, b), men också annorstädes typiska särdrag från Schusters eller P. Augusts verk, ehuru svårighetsgraden är betydligt mindre.

¹ Den nya reproduktiva stilen förenade sig med den berömda orkestrala traditionen från Hasse-tiden. Se därtill de intressanta brev, som Fredr. Sam. Silverstolpe skrev till Stockholm från Wien (!) efter ett besök i Dresden 1796: »... Sedan man hört Naumanns Capell i Dresden är man ganska difficile mot Virtuoserne.» ... I Dresden hörde jag kanske för första gången Musik rätt exequeras. Orchestern spelade aldeles på ett sätt som borde vara det enda man kunde föreställa sig. Jag gaf på det nogaste agt på executionen. I de skyndesammaste Sextondedelar fördes alla Stråkar i hvar Stämman jämt upp och ner, aldrig olika. Man sade att alla de 12. Premier Violerne spelades af stora Mästare. Visst är att ljudet var ett. Jag ville kunna beskrifva denna jämnhet; men det är ganska lätt att föreställa sig densamma. Det är i sanning mindre lätt att inbilla sig ljudet af en ojämn spelning.» (STM IV s. 87 f).

² Wienmästarnas namn behärska efter 1780 mer och mer de handlingar, som upplysa om anskaffningen av notmaterial. Haydn är favorit inom klaversonaten och symfonin. Mozart är sedan 1786 ett ständigt förekommande namn inom klaverkonsert och kammarmusik. Redan tidigare omtyckta äro Wagenseil, Dittersdorf, Hoffmann, Vanhall (av vilken Burney redan 1773 hörde en symfoni i Dresden av hovkapellet vid en soaré hos den engelska ambassadören), vidare Kozeluch och Pleyel. Beethoven op. I och hans första pianokonsorter anskaffas genast efter publicerandet. En tabellarisk översikt har jag bifogat min uppsats »Die Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire» (Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Dresden 1933), jfr även min Naumannbok, s. 107 ff.



Något personligt ger Neefe likväl i denna konsert: den fängslande behandlingen av oboesolot i sats II (här räknade han uppenbarligen med Carlo Besozzis konst); även den pastoralala hållningen, cesurerna, unisoni och slutfraserna i rondot förråda Beethovens lärare. Neefe skrev denna sin enda klaverkonsert enligt sin egen uppgift för Dresdens hovmusik. Den ordrika tilläggnan till kurfursten av Sachsen i partiturtrycket i Mannheim (se STM årg. 1945, s. 87) talar ett tydligt språk. Han hoppades på en kapellmästarvakans som man kunde räkna med just då, tack vare Naumanns svenska och Schusters italienska orientering. Efter allt vad vi tidigare anført, är det inte alls märkvärdigt, att Neefe just i denna klaverkonsert mer än i andra instrumentala arbeten så bestämt följer wienkursen, en omständighet som redan H. Daffner¹ och H. Engel ha iakttagit. Att det verkliga sammanhanget helt missförstått,² finner sin förklaring i »Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächsischen musikalischen Kapelle» (1849) av Moritz Fürstenau, för vilken den blomstrande instrumentalmusiken och hovets kammarmusik i Dresden under 1700-talets andra hälft utgjorde ett okänt område och som icke med ett ord omnämner de noggranna data i akterna.

Även om det i Dresdens instrumentalmusik under wienklassisk tid finns en tydlig strävan att hålla sig à jour med tidens olika strömningar, så är det dock uppenbart, att intresset för utvecklingen i själva Wien mer och mer blir den avgörande faktorn. Det är av symbolisk betydelse, att Mozart 1789 vid sitt besök i Dresden upptages med påfallande hjärtlighet både vid hovet och i borgerliga kretsar, att han framförde några av sina instrumentala älsklingsverk och kände sig väl förstådd,³ att den unge Beethoven våren 1796 vid ett uppehåll i Dresden, som varade en vecka, tjusade som klaverspelare och inbjöds av kurfursten till en privat musikkväll »ganz allein, ohne Accompagnement».⁴

¹ Die Entwicklung des Klavierkonzertes bis Mozart (Publik. IMG 1908).

² Så även hos Irmgard Leux, Chr. G. Neefe (1925).

³ Se STM 1947, s. 78.

⁴ Se Th. von Frimmel, Beethovenhandbuch (1926); L. Schieder mair, Der junge Beethoven (1925), s. 320/21.

Skulle man nämna några viktiga fakta, symptomatiska för Dresdens musikliv vid 1700-talets slut, så kunde man framhålla två ting. På operans område inleddes en helt ny fas genom hovpoeten Catarina Mazzolàs litterära verksamhet, den s. k. *opera semiseria* som skapade ett nära växelförhållande mellan allvar och buffaton i musik och text och därmed avgörande påverkade den orkestrala stilen.¹ Av denne librettist Mazzolà skulle den unge Da Ponte, den kommande diktaren till »Figaros bröllop» och »Don Giovanni», vid sitt besök i Dresden erhålla sina första lärdomar. Da Ponte upplevde här också instuderingen av festoperan »Osiride» av Naumann och Mazzolà, vars ideella sammanhang med den tio år yngre »Trollflöjten» är uppenbart, och till Mazzolà skulle slutligen Mozart själv vända sig, då det gällde att modernisera Metastasios »Titus» för Prag. Detta är en punkt. Den andra är den intensiva odlingen av instrumentalmusik vid det sachsiska hovet men även inom adelns och de borgerliga musikvännernas kretsar och sambandet med Wien. Om detta ha vi talat här liksom i de både tidigare uppsatserna i denna tidskrift.

Allt detta utspelas en smula i skymundan, och då det gäller ett originalbidrag till den fyrsatsiga symfonin i wienstil kan egentligen endast hovorganisten A. Teyber nämnas som ett mera tillfälligt vittne. Men jämte opera-semiserians typ blev också den avancerade opera-uvertyren i en sats (med eller utan inledning) aktuell. Just på detta område kan dresdenproduktionen uppvisa några glänsande exempel av Naumann och Schuster. Utvecklingen gick här alldeles parallellt med den i Wien. Det är i högsta grad betecknande för situationen, att den musiker, som redan tidigt nämndes som Naumanns eventuella efterträdare och 1801 definitivt kallas till Dresden, är en utpräglat modernistisk wien-italienare: den unge *Ferdinando Paer*.² Han stod Beethoven nära, var intimt förtrogen med wiensymfonin och satte ej minst som dirigent sin ära i att förläna musiklivet i Dresden en helt ny aktivitet och aktualitet.

¹ Se min Naumannbok, s. 326 ff.

² Se min studie i Beethovenjhrbuch 1930, »Paers Leonora und Beethovens Fidelio». Vid offentliga konserter med hovkapellet i Dresden framförde Paer sedan 1803 bl. a. Beethovens septett och första symfoni, Mozarts rekviem, Haydns Skapelsen och Årstiderna. T. o. m. på operan utestängde Paer cembalon till förmån för pianofortet. Han krävde ». . . die unumgänglich notwendige Anschaffung eines guten und doch starken Pianoforte, an Stelle des bisher im Orchestre des Theaters befindlichen Instruments, zu besserer und gefälligerer Direction der italienischen Oper, besonders, wenn in selbigen — wie in Achille (Paer) und in der nächstens neu aufgeführten Uniforme (Weigl) — Solo-Passagen für das Clavier vorkommen». (Vortrag novemb. 1805 i »acta»). Paers livliga tempi blevo föremål för diskussion och kritik. Se min uppsats i Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, 1929, »Ferdinando Paer als sächsischer Hofkapellmeister.»

RÉSUMÉ

Neben der jüngeren Generation der Hofkapellmeister, die als erfolgreiche Opernkomponisten auf Auslandsreisen mit den neuesten internationalen Strömungen in Berührung kamen, wirkten in lokaler Begrenzung, ausschliesslich dem instrumentalen Schaffen, insbesondere der Cembalokomposition zugewandt, bis in die achtziger Jahre hinein die Hoforganisten Christlieb Siegmund Binder und Peter August. Sie verkörpern den direkten Zusammenhang mit der Aera Hasse, aber auch mit dem Leipzig der Bachzeit und mit dem friedricianischen Rokoko in Berlin. Binder, eine Art Dresdner Ph. Em. Bach, überrascht in der Triosonate und in Konzerten für ein oder zwei Cembali mit grossem Orchester durch eine hochentwickelte Cembalokunst und durch die phantasievolle Art, mit der er sich von einer stark barocken Ausgangsstellung aus, der Ausdrucksweise und der Formgebung der modernen Sonate nähert. Peter August neigt von vornherein mehr dem galanten Stil zu, hält sich gern an die Klaviertechnik Domenico Scarlattis und weiss sich in der Frage der »Durchführung» geschickt mit der »modifizierten Exposition» zu helfen. Das Klavier (als Solo-instrument wie als Hauptstütze der Kammermusik) spielt im letzten Drittel des Jahrh.s eine sich ständig steigernde Rolle dank der Initiative des jungen Kurfürsten Friedrich August III, der ein besonderer Freund der Instrumentalmusik und selbst ein ausgezeichneter Partiturspieler war, aber auch dank der führenden Stellung Sachsens auf dem Gebiet des Cembalo- und Pianofortebaues. Das Spiel à quatre mains und auf zwei Klavieren wird eifrig kultiviert. Originalkompositionen und Arrangements waren dabei gleich beliebt. Das Interesse für Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach hält der Klavierspieler Christoph Transchel, ein Schüler des Thomaskantors, bis gegen 1790 dauernd lebendig. Eine sehr bedeutende Rolle im Rahmen der Hofmusik spielen die Konzerte Philipp Emanuel Bachs. Die Hochschätzung von Altklassik und norddeutscher Kunst zeigt sich oftmals in der Klaviermusik Seydelmanns und Naumanns, der daneben in seinen Sonaten für die Glasharmonika der Dresdner Instrumentalmusik eine frühromantische Note beifügt (vgl. STM XXVII, 1945). Im Ganzen genommen nimmt die vielseitige originale Klavierliteratur der Dresdner mehr und mehr die Richtung auf das Pianoforte und auf den Wiener Stil. Die Nähe Mozarts und der Zusammenhang mit der opera buffa ist besonders deutlich in den Übungsstücken und den Konzerten Joseph Schusters. Naumanns Klavierkonzert von 1793 und ein Klavierkonzert, das Chr. G. Neefe 1780 dem Kurfürsten von Sachsen widmete, gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang. Das offizielle Instrumentalprogramm des Hofes wird im Übrigen seit 1780 in wachsendem Masse von der Wiener Produktion beherrscht. Mozart ist führend im Klavierkonzert und in der Kammermusik, Haydn mit seinen Symphonien, die auch in der katholischen Hofkirche gespielt wurden. Der hervorragende Bologneser Violinist Christoforo Babbi, seit 1780 erster Konzertmeister der Hof-

kapelle, sorgt dafür, dass sich der neue instrumentale Aufführungsstil endgiltig durchsetzt. Dabei sind auch die Anforderungen, die nunmehr die »opera semiseria« stellt, von Bedeutung. Diese Entwicklung kommt zu einem Abschluss durch das Engagement des jungen Ferdinando Paer (zuletzt in Wien), der schon in seinen ersten öffentlichen Konzerten mit der Hofkapelle 1803 das Septett und die erste Symphonie Beethovens aufführt.
