

STM 1947

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

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

AV RICHARD ENGLÄNDER

II. KAMMARMUSIKALISK MODERNISM

I årgång 1945 av denna tidskrift sysselsatte jag mig med den föga kända instrumentalmusiken av J. G. Naumann, ett namn som mellan J. A. Hasse och C. M. v. Weber mer än varje annat är representativt för Dresdens musik och Dresdens musikhistoria. Men Naumann var under de år då instrumentalmusiken i Dresden fick allt större aktualitet till den grad upptagen av den stora operans, inte minst den gustavianska operans problem, att han redan därför inte kan gälla som fullvärdigt vittne för den nya situationen på instrumentalmusikens område. Modernismen som skymtar hos honom är framför allt de avancerade Gluckisternas modernism. Helt annorlunda är det med Naumanns yngre kolleger, Joseph Schuster (1748—1812), Franz Seydelmann (1748—1806) och Anton Teyber (1754—1822). Dessa män voro både genom yrkesmässig plikt och inre disposition i hög grad hänvisade till de kretsar i Dresden som gripits av den unga instrumentalmusikens charm och de eftersträvade i eget och andras intresse ett instrumentalmusikaliskt materialutbyte av stora mått. Deras aktivism visade sig t. o. m. i enstaka ögonblick impuls-givande för själva wienklassicismens utveckling. För att belysa detta skola vi i det följande väsentligen inskränka oss till några centrala kammarmusiksamlingar från 1700-talets sista skede.

Hovkapellmästare *Joseph Schuster* var endast sju år yngre än Naumann men mycket mera gripen av de moderna tendenserna än denne. Vördnaden för Hasse-traditionen i Dresden är hos honom avtrubbad. Utan skrupler upptar han intryck som han har fått i Italien, framför allt på operabuffans område. De modernaste strömningarna från Venedig och Neapel äro för honom självklara. Med sitt sprudlande temperament och vakna sinne upptar han nästan lekande lätt den

sydtyska kammarmusikstilen och insmälter alldeles naturligt romansk och österrikisk folkmusik.

Det står mer och mer klart för nyare forskning, att knappast någon kompositör i Tyskland på 1770-talet pekar så direkt på Mozart som Schuster,¹ som dock varken tillhörde en wiensk eller en mannheimsk skola utan var ett äkta dresdenbarn som endast på genomresa lärt känna Wien och München.² Fyra år före Mozarts »Enleveringen» skrev han den förtjusande musiken till »Alkemisten» (Dresden 1778), ett litet tyskt sångspel, som uppfördes litet varstades, bl. a. i Wien, Bonn, Riga. Redan tidigare hade Schuster med sin »Didone abbandonata» (1776) för många år framåt blivit en av de mest framgångsrika operamästarna i Italien.³ Vid samma tid skrev han kammarmusik, som den eljest så kritiske Mozart använde som mönster. De verk som Schuster komponerade omkring sitt trettionde levnadsår med otrolig lätthet och i barnslig glädje över framgången kan förklaras endast som resultat av en medfödd utomordentlig begåvning och finkänslighet för vad som rört sig i tiden. Att däremot målmedvetet bygga vidare låg mindre för honom. Schuster såg hur geniet Mozart med vilken han var besläktad i temperament snabbt gick förbi honom. Schuster har inte utnyttjat sin originalitet. Inte ens en sådan prestation som violinsonaterna (»Divertimenti») tog han vara på.

Schusters operor och hans instrumentalmusik skulle vara tillräckliga för att klargöra Dresdens musikaliska signatur under 1700-talets slutskede och för att till sitt rätta värde reducera det bekväma, ofta citerade slagordet »rena epigoner till Hasse». Hur naivt fördomsfritt Schuster ägnar sig åt instrumentalkompositionen visar hans inställning till klaverinstrumentet. Frågan cembalo eller hammarklaver bekymrar honom knappast mer. Han känner sig redan hemma med det nya instrumentet och gör endast då och då eftergifter. Efter sitt eget huvud begagnar han obesvärat Dresdentraditionens mest avancerade pianistiska finesser, sådana de möta oss hos t. ex. den elegante hovorganisten Peter August.

¹ Han blev 1772 kyrkokompositör, 1787 hovkapellmästare i Dresden, ledare för den kurfurstliga kammarmusiken samt ansvarig för anskaffningen av instrumental- och studielitteratur. Schuster gjorde tre italienska resor under vilka han skrev både seria- och buffaoperor för bl. a. Neapel och Venedig; han blev t. o. m. titulärkapellmästare hos konungen av Neapel. Se min art. i ZfMW X (1928).

² Adolf Sandbergers misstag (Beethoven-Aufsätze 1924, s. 136) att helt enkelt räkna honom till den sydtyska kretsen är i alla fall icke utan en viss mening.

³ Se bl. a. Beloselsky. De la musique en Italie (1778), s. 27; Cramer, Magazin der Musik, I (1783), s. 574.

Från Schusters tidigare produktion intresserar oss i detta sammanhang i synnerhet en *Trio a due Violini e Basso*.¹ Detta verk är med sina många traditionsbetonade drag överraskande och i dubbel måtto intressant, om man känner till tonsättarens stilistiska saltomortal i buffasymfonin från början av hans bana i Italien hösten 1765. Också trion är tvivelsutan skriven i Italien. Naumann skickade den musikaliskt ännu icke fullt utbildade lärjungen till kapellmästare Girolamo Pera i Venedig för undervisning i kontrapunkt² och satte gammal italiensk vokal- och instrumentallitteratur i händerna på sina reskamrater, Jos. Schuster och Franz Seydelmann, var han kom åt. Han sammanförde de unga landsmännen med padre Martini i Bologna, med Tartini i Padua och med Hasse i Venedig. På sin andra italienska resa 1774 uppsökte Schuster padre Martini på nytt.³ Jag skulle vilja anta, att denna trio skrevs mot slutet av Schusters första italienska resa (1768).

Kyrkosonatens typ med formen långsam—snabb—långsam—snabb sats är strängt genomförd. Den första satsen är fylld av dolcessa i Hasses stil, andra satsen visar Pergolesis »sjungande allegro», men de båda sista satserna ha en arkaiserande tendens, de hänvisa på Händel och Corelli. Den ambition som Schuster utvecklar i sista satsen att med sammanbiten energi genomföra en trestämmig fuga, hör onekligen till ovanligheten inom instrumentalmusiken omkring 1770. Trion är tydligen tänkt som ren stråktrio, därpå tyder också att basstämman saknar besiffring. Kompositionen sluter sig i detta hänseende närmast till den stråkkvartett Schuster skrev i Padua och som tillhör de i den senare tartiniskolan⁴ omtyckta försöken med kammarmusik för ensamt stråkar.

Vilken betydelse Schusters samling »*VI Divertimenti da camera a Cembalo e Violino*»⁵ har för violinsonatens historia har först av alla Hermann Abert uppvisat.⁶ Han ger den en plats mellan Schobert

¹ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3549/Q 1.

² Katal. der Handschriften der Sächs. Landesbibl. zu Dresden (L. Schmidt, Leipzig 1923) nämner ett Miserere av Pera 1755, kopierat av Schuster 1766.

³ Se Naumanns brev till Padre Martini i Bih. till min bok om Naumann, s. 394 b.

⁴ Som F. Torrefranca påvisar, har vid denna tidpunkt den italienska kvartettproduktionen (Galuppi, Rauzzini) en särskild betydelse för stråkkvartettens historia. Se Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1931 (1932) s. 79 ff.

⁵ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. 3549/R 1; pianostämman, violinstämman i vardera två exemplar.

⁶ W. A. Mozart I (1919), s. 624. Se även G. de Saint-Foix, Mozart, vol. III (1936) och, nyligen, W. S. Newman, Concerning the accompanied Clavier-Sonata (The Music Quarterly, 1947, s. 347). Jfr vidare E. Reeser, De klaviersonate met violbegeleiding in het Parische muziekleven ten tijde van Mozart (1939.)

och Mozart och talar om ett bestämt stilistiskt inflytande från Schusters violinsonater på Mozarts motsvarande verk. Vad beträffar frågan om sonaternas datering och förhistoria, må påpekas, att Abert är tveksam om dateringen men övertygad om, att Schusters Divertimenti till tiden gå före Mozarts Mannheimssonater. Mozart skriver den 6 oktober 1777 från München till sin far: »Ich schicke meiner Schwester hier 6 Duetti a Clavicembalo e Violino von Schuster. Ich habe sie hier schon oft gespielt, sie sind nicht übel. Wenn ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, denn sie gefallen sehr hier. Ich schicke sie Ihnen hauptsächlich nur, damit sie sich in zweien divertieren können.»¹

Att därmed verkligen menas den av Abert begagnade samlingen i Dresdens Landesbibliothek, framgår redan därav, att ett särdeles karakteristiskt nummer därur finnes (eller fanns) i Münchens Staatsbibliothek betecknat som »Duetto Primo in D per il Clavicembalo Principale e Violino concertato del Sig.: Schuster, Direttore della Musica di l'Elettore di Sassone.»² I München var Schuster alltsedan tiden för den andra italienska resan också personligen mycket omtyckt. Om hans korta uppehåll på utresan till Italien berättar legationsrådet Unger till Dresden den 25 augusti 1774 i »Journal de ce qui s'est passé à la Cour de Munich 1772—1775 pour l'Electrice Marie Antoinette»³ »Le Sr Schuster est arrivé ici et m'a remi la lettre dont Vous avez bien voulu, Monsieur, le munir pour moi. Il paraît se plaire beaucoup ici, et je tacherai de lui rendre son séjour agréable». Och den 8 september: »Le Sr Schuster est parti mardi passé pour Venise, très content, à ce qu'il m'a paru, de son séjour à Munic.»

Under våren, senast maj 1777, återvände Schuster efter sina stora framgångar i Italien till Dresden. Säkerligen har han också på hemresan uppehållit sig i München (den citerade Journal går endast till 1775). Kanske skrevos »Divertimenti» delvis vid detta tillfälle, i varje fall mellan 1774 och 1777.

¹ Die Briefe W. A. Mozarts (utg. av L. Schiedermair 1914), I, s. 73. Schusters »Duetti» äro flera gånger omnämnda i familjen Mozarts brev från oktober 1777, hos Leopold, Wolfgang, Marianne. System Marianne spelade dessa kompositioner tillsammans med sin far, icke endast hemma, utan också i andra hem i Salzburg (Schiedermair III, s. 279). Hon tackar sin bror särskilt och kallar sonaterna »recht hübsch und herzig» (IV, s. 363), önskar att få veta mera om sonaternas uppkomst och får från brodern tillåtelse att behålla manuskriptet, som hon tydligen tycker om (I, s. 98).

² Staatsbibliothek München, Mus. Ms. 1600. Identiskt med nr V i Dresden-samlingen.

³ Dresden, Hauptstaatsarchiv, Loc. 3292.

Sammanhanget mellan dessa sonater och Mozart har jag ägnat en specialstudie i »Revue de Musicologie» 1939.¹ Därav framgår, att Alfred Einsteins hypotes, enligt vilken Schusters Divertimenti och Mozarts omstridda »romantiska violinsonater» skulle vara identiska, är ohållbar. Einstein själv har senare övergivit denna åsikt. Märkvärdigt nog kan han dock inte heller i sin nya Mozartbok² besluta sig för att citera hovkapellmästaren i Dresden alldeles oförbehållsamt. Att Abert varit på rätt väg bevisar icke blott en stilistisk undersökning, utan också biografiska och bibliografiska fakta som ovan antytts.³

Dessa violinsonater av Schuster företräda en mycket modernare typ än Naumanns sonater. Redan detta, att de med ett undantag bestå av tre satser, är betecknande. Om någon gång sammanhanget med äldre kammarmusik är uppenbart, är det fråga om arkaistiska drag. I ett Allegro a-moll ställes mot en inledning i Händels anda.



vid införandet av andra temat den galanta stilen som en motsats (IV, 2 satsen). Schuster är rik på idéer och formellt obunden. Den brådmogne kompositören till operorna »L'idolo cinese» och »Didone» förnekar sig inte. Just detta måste verka sympatiskt på Mozart. Några få notexempel göra sammanhanget klart mellan Schusters Divertimenti och Mozarts violinsonater under och efter Mannheims-tiden, i synnerhet mellan 1777 och 1781 (notex. 2 och 3).

Det är »mozartismer» före Mozart, fraser eller maner, med vilka Schuster omedelbart påverkade Mozarts kammarmusik:⁴

¹ XXIII, s. 6 ff.: »Les Sonates de violon de Mozart et les 'Duetti' de Joseph Schuster.»

² På engelska 1945, på tyska 1947.

³ Mozart har också senare intresserat sig för hovkapellmästaren i Dresden. I en samling partitur i manuskript (Musica sacra), som man fann i Mozarts kvarlätnskap, var J. Schuster företrädd med ett »Gloria» och ett »Deposuit». Se därtill F. Raugel i Revue de Musicologie 1931, febr., s. 10.

⁴ Det vackra adagiet i B-dur av Schuster (ex. 2 b) med sin melodiska prägel, ackompanjemangets art, omväxlingen av violonsolo och pianodiskant har särskilt tilltalat Mozart. Se vid sidan av ex. 3 b också de långsamma satserna i K. 296. 376, 378.

Alltid på nytt överraskande är sonatallegrots hållning. Schuster är förtrogen med den avancerade genomföring som följes av helreprise (sonat II), men han känner icke desto mindre den korta modulatoriska genomföringen av enbart första temat, som på ett enkelt sätt förbindes med själva replisen. Han söker sig därutöver till ovanliga effekter, t. ex. i divertimento III begynnelsefrasens avskiljande medelst ett långsamt tempo. (Detta förfaringssätt är bekant från den nyneapolitanska operaarian). Fortsättningen sker i stil med det sjungande allegrot och med tydligt framhåvande av ett

andra tema. Genomföringsavsnittet blir endast antytt i en buffamässig omfärgning av det känslolösa huvudtemat. Helt annorlunda utvecklar sig divertimento V. Användningen av en genomföring är här starkt utpräglad. Men denna genomföring har sin plats efter replisen och liknar till på köpet accompagnatots i en soloscen med operakarakter. Användandet av ett karakteristiskt motiv, utvecklat ur en fras av huvudtemat, samt ett unisono motsvarar i varje detalj accompagnatots teknik. Violinen genomför primadonnans recitativiska uppgift (notex. 4). Den egentliga arian följer i ett affektrikt adagios gestalt i d-moll, på sätt och vis påminnande om Glucks »O del mio dolce ardor» (Paride et Elena) även i pianots enkla ackordfigurativa ackompanjemang. I tredje satsen, ett fränt rondo, brytes stämningen (jfr notex. 5, 6).

Detta är den äkte Schuster, som vi känna från operasympfonin,

och på samma sätt som där,¹ glider också i Schusters kammarmusik ibland en sats över i den andra (jfr också divertimento IV). Gärna blandar sig en anglaise in (VI), eller en (låt oss erkänna det) tämligen banal alla Polacca (IV) eller en alla Zingarese (I) i ett rondo. Som en lustig föraning av Mendelssohn uppenbarar sig ett andante grazioso (VI, 2 satsen, notex. 7).



Mot framtiden visar också, som redan sagts, de båda instrumentens behandling. Violin och piano äro likaberättigade parter. Det härskar en fri växelverkan mellan instrumenten som saknar motstycke hos Naumann men också hos Schobert. Violinen ställes ofta i förgrunden på samma sätt som i Mozarts violinsonater efter 1777. Vad pianotekniken angår visar sig vid första ögonkastet, att Schuster ännu mera än Naumann varit en tidig virtuos på hammarklaver. Som en »fortepianots» propagandist har han gjort sig särskilt förtjänt jämte Franz Xaver Sterkel. Enligt Schubarts framställning skulle han t. o. m. ha varit den som omkring 1780 på sina resor gjorde det moderna pianoinstrumentet populärt i Italien. Påfallande i denna pianoteknik är, att den delvis synes vara resultatet av dåtidens moderna orkesterstil inom opera och symfoni. Detta framgår i synnerhet vid användandet av arpeggio och tremolo. I huru hög grad kontrastdynamik och crescendo blandas in har redan Abert framhåvt. I Schusters operor från samma tid är förhållandet analogt.²

Om Schuster i känslans livlighet, i fantasins nyckfullhet och talrika detaljer visar en viss släktskap med Joh. Schobert, löser dock hos honom allt upp sig i ett lekande leggiero. Det visar sig redan i not-

¹ Så uvertyren till »Amore e Psiche», 1780. Se min studie »Die Opern Joseph Schusters», ZfMW X 1928, s. 264.

² Exempel ur »Demofonte» (1776) se ZfMW X, s. 261.

textens grafiska bild. Den uppenbarar Schusters ungdomliga, elastiska sinnelag. Ungitalienarnas buffamässiga tempo och rytm ligger honom i blodet. Icke minst därigenom är det som Mozart så omedelbart vunnits för Schusters violinsonater.

En lika stor överraskning inom Dresdens instrumentalmusik som Schuster är emellertid *Franz Seydelmann*, kyrkokompositören, senare hovkapellmästaren vid sachsiska hovet, en typ av helt annan art än sin jämnårige kollega. För honom liksom för Naumann och Schuster är utgångspunkten trionsonatan eller den typ av violinsonat som uppstår genom trionsonatans omvandling. Med sin lärare och sin kamrat reste Seydelmann genom Italien under åren 1765—1768. Tidigare än Schuster hölls han för värdig av Naumann att införas i den högre kompositionsläran. Tyckes Schuster hängiva sig åt en nyckfull och sprittande improvisation, så märker man hos Seydelmann en envis brottnings med problemen till det yttersta. Hans huvudintresse gäller den tematisk-kontrapunktiska genomföringen på ett sätt som står i direkt motsats till Schusters sangviniska otvungenhet på denna punkt. I varje takt talar den grubblande nordtysken. Om också i detta sammanhang Joh. Schoberts namn kan nämnas på nytt, så är det såsom den kompakta pianosatsens och de mörka klangfärgernas Schobert. Åter står en samling violinsonater i medelpunkten. Med djupt allvar, ibland också med dunkel lidelse, tränger Seydelmann framåt mot modernare områden. Han rör sig på Ph. Em. Bachs och Haydns väg, man anar redan Beethoven.

Schuster hade skrivit sina bästa instrumentalverk s. a. s. vid sidan om annat arbete. Det var operaframgångens brinnande eld som värmdes upp honom på allvar. Seydelmann saknar denna internationella bakgrund och borrar sig in i kammarmusikens intimare problem. Medan Naumann i Sverige och Schuster i Italien firar sina operatriumfer på 1780-talet, är han instrumentalmusikens starkaste förhoppning i Dresden. Kompositören, som med det tyska sångspelet »Arsene» gjorde ett försök som imponerade icke allenast i Dresden, var på god väg att bli en individuell musikpersonlighet. Han hade en krets av gynnare och beundrare omkring sig. Några av de mest betydande förläggarna, bl. a. Breitkopf i Leipzig, tog sig an honom. Visserligen kan subskribentlistan vid utgivandet av hans violinsonater icke mätas sig med listan över Naumanns klaverutdrag till den svensk-tyska operan »Cora» i vad gäller betydelse och internationalitet. Kurfursten av Sachsen, medlemmar av hovet överhuvudtaget, fattas märkligt nog hos Seydelmann. Men några män som uppträda såsom »Beför-

derer des Werkes durch Vorausbezahlung» representera Dresdens sociala, konstnärliga och intellektuella elit. Där äro hovmarskalken, greve von Bose, directeur des plaisirs von König, den danske chargé d'affaires greve Knut, minister von Röder, kammarherre von Baudissin, den ryske chargé d'affaires furst Beloselsky, som mer än någon annan upptäckte kompositörens egenart,¹ vidare ett stort antal tillhörande greve Schönburgs musikalskande hem, baronessan von Völkersam (25 exemplar!), överkonsistorialrådet Christian Gottfried Körner, Schillers vän, m. fl. Ett namn utom Dresden överraskar: Nanette von Gruben. Hon var en av de mest ansedda pianolisterna i Bonn.² Förmodandet att den unge Beethoven känt Seydelmanns kammar- och pianomusik liksom Mozart känt Schusters violinsonater, får därmed ett betydande stöd. Därtill kommer att Beethovens lärare i Bonn, Neeff, omkr. 1780 stod i närmaste förbindelse med Dresden och i synnerhet var förtrogen med dess instrumentala aktivitet. Han tillägnade kurfursten av Sachsen — som bekant en passionerad pianospelare — en pianokonsert, tydligen med bavsikten att få återvända från Bonn till sitt fädernesland Sachsen.³

Före den utvecklingshistoriskt betydelsefulla samling från 1786 som vi senare skola behandla komma två violinsonater i handskrift av Seydelmann i fråga: *Sonata a Cembalo e Violino del Sigr. Francesco Seydelman, A-dur* och *Sonata per il Cembalo con Violino di Francesco Seydelman, G-dur*.⁴ Den första sonaten härstammar uppenbarligen från tiden för den italienska resan (c:a 1768), den andra skrevs troligen omkr. 1775. A-dur-sonaten har endast två satser, enligt Joh. Christian Bachs och J. G. Naumanns praxis. Den uppvisar en utvecklingslinje ungefär i mitten mellan den äldre triosonatan och violinsonaten från mitten av århundradet. Ett klingande samspel av tre stämmor är förhärskande. Här och där påträffas trioler av cellokaraktär i basen (notex. 8).

Sextondelarnas svävande lek förråda Tartinis skola.

Även G-dur-sonaten är tydligen ett verk av övergångskaraktär. Violinen håller sig som hos Naumann gärna i djupare läge, närmast på ters- eller sextavstånd under klaverets diskant. Ordet cembalo

¹ Se R. Cahn-Speyer, Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (1909, Leipzig-dissertation).

² L. Schieder, Der junge Beethoven (1925), s. 83; Th. v. Frimmel, Beethoven-Handbuch (1926). — I Grubens hem introducerades Beethoven tidigt genom violinisten Rovantini.

³ Jfr STM 1945, s. 86.

⁴ Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3550/R 3 och 2.



på titelbladet har ännu en verklig innebörd. Den galanta stilen med italiensk färg härskar på ett nästan tendentiöst sätt. Kompositionen är stundom mera svit än sonat. Satsföljden är andante, allegro, scherzando, allegro brillante, menuetto. Överraskande i detta sammanhang är den avslutande menuettens utpräglat schobertska karaktär. Redan i huvudsatsen glömmes den pregnanta dansrytmen och G-dur förvandlas till g-moll. Denna mollfärg befastes ännu mera i de båda trioavsnitten.

Vi övergå till *Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte avec l'accompagnement d'un Violin par Seydelmann. Oeuvre III à Dresde, ches P. C. Hilscher*.¹ Betydelsen av detta tryck och det intresse, som verket funnit icke endast i Dresden utan t. ex. också i Bonn ha vi redan antytt. Samtformen i tre satser är numera självklar, wien-skolans formella målsättning följes envist. Själva temagrupperna äro klart och målmedvetet utbildade; jfr. t. ex. den första sonatens andra tema (notex. 9):



¹ Se Cahn-Speyer, 1 c., s. 43 och 116.

Genomföringen är för Seydelmann inte någon plikt eller någon lek, som så ofta hos Naumann och Schuster, den är för honom *sonatens kärna och medelpunkt*.

Vad omfånget, det inre värdet och den konstnärliga rikedomens beträffar är denna samling något enastående inom hela Dresdens produktion under de sista årtiondena av 1700-talet. Nästan alltid utgår kompositören i genomföringen från första temat för att därpå och med förkärlek för kontrasten ägna sig åt det andra temat. Särskilt påfallande är detta förfarande i c-mollsonaten (nr. III). Genomföringen börjar här med första temats omfärgning till Ess-dur. I fortsättningen användas korta motiv ur den andra temagruppen (notex. 10) och jagas modulatoriskt och dynamiskt envist 40 takter i sträck.

Seydelmann närmar sig mera Haydns metod än Mozarts. Det är t. o. m. påfallande, hur den tematiska grupperingen just inom ramen för ett sådant c-mollverk redan visar hän mot Beethovens sfär. Jag vill ej för mycket poängtera, att i Seydelmanns c-mollsonat, liksom i Beethovens Sonate pathétique en adagioinledning föregår allegrot, men betecknande äro i bägge fallen nästan samma modulations-schema och här och där tendensen hän mot subdominantens region. Inte minst reprisens början har ofta redan ett drag av Beethoven. I D-dur-sonaten t. ex. begynner repriserna, ovanligt nog, i parallelltonarten, h-moll. Vid första temats återkomst spåras fortfarande något av genomföringens modulatoriska oro. Förningar av Beethovens stil visa sig i Seydelmanns violinsonater ibland rent av inom själva temat. Första sonaten börjar som ex. 11¹ och andra temat i slutrondot i samma sonat som ex. 12.²

Det förstnämnda temat tyder samtidigt på förmedlingsmannen, Neefe, vilken som dirigent vid Seylers teatertrupp kom den unge Seydelmann i Dresden lika nära som omedelbart därpå den unge Beethoven i Bonn. Det är knappast något tvivel om, att Neefe gjorde sin lärjunge förtrogen med Seydelmanns sonatsamling. Till sammanhanget med Beethoven hör även klaversatsens teknik. Man kan också därvidlag fastställa, att Seydelmann avlägsnar sig å ena sidan från sina kolleger i Dresden och å andra sidan från Mozart. Bland detaljer skulle jag vilja nämna oktavföringen i höger hand vid själva temat, ackordfigurationen av flera oktavers omfång med trumbas som grund (jfr notex. 13 och 14).

¹ Se därtill början av Beethovens Opus I.

² Se därtill slutrondot i Kreutzersonaten.



Överföringen av ett typiskt orkestralt tremolo på pianofortet, som hos Schuster kom till en måttfull användning, får hos Seydelmann allt större betydelse, så att den kammarmusikaliska karaktären icke sällan kan ifrågasättas (så i II, 3). Seydelmann visar starkare än någon annan musiker av dresdenskolan en tendens till symfonisk stil. Vi påpeka också ackord med rika grepp i vänster hand och utnyttjandet av de djupare lägenas klang i Beethovens maner. Ofta förbinder sig därmed en kontrastdynamik av rent orkestral karaktär (notex. 15).

I de avslutande satserna finns hos Seydelmann ingenting kvar av behaglig rondotematik à la française. Avsnitt c i ett rondoschema (a-b-a-c-a-b-a) utvecklas enligt de formkrav som genomföringens idé fordra, t. ex. i den första sonaten (notex. 16).

I andra sonatens final bortser kompositören helt och hållet från rondoprincipen. Men han överraskar i mitten av genomföringen med ett nytt sångtema (notex. 17).

Dragningen mot subdominantens region i beethovensk mening uppenbarar sig än en gång i c-mollsonatens slutsats: andra temat står i Ass-dur.¹ Just i dessa finalsatser ser man, hur Seydelmann i motsats till Dresdens behagliga instrumentala vanor gärna väljer sitt tema med tanke på dess uppgift i genomföringsdelen.

Kanske hänger det samman med den alltför stora hänsyn till dylika formella möjligheter, att själva temat icke alltid fångslar i första ögonblicket. Seydelmann förfogar icke över någon medryckande melodisk fantasi och ännu mindre över det naiva modet att vara banal,

¹ Se därtill H. Gál i Studien zur Musikwissenschaft IV.

15

Piano

16 Presto

Piano

17

18

som den alltid roande Schuster vågade. När Seydelmann i en final-sats försöker att vara humoristisk så verkar det hela starkt tillgjort (sonat II). Det som faktiskt är trevligt hos Schuster, t. ex. en plötslig alla Zingarese, är hos Seydelmann verkningslöst. Hans mellansatser sakna icke sällan verklig kantabilitet, ehuru han gärna försöker att låta violinen sjunga till ett enkelt klaverackompanjemang. Men trots en viss stelhet i detaljerna så representera dock Seydelmanns violin-sonater skapelser av ovanligt slag, om man tänker på den tyska kammarmusikens utveckling denna tid. Dessa kompositioner kunde uppkomma först sedan Schusters violinsonater hade givit denna genre särskilt anseende i Dresden och samarbetet mellan klaver och violin hade nått en viss grad av otvungenhet.¹ Till de särskilda förutsättningarna hör som tidigare antytts också Joh. Schoberts kam-marmusik, som i Dresden gjorde succé. Det är en ess-mollepisod av

¹ Tryckets titel (s. o.) måste uppfattas som konventionalism hos förläggaren.

Schoberts karaktär¹ som i Seydelmanns tredje sonat ger sångtemat (som ursprungligen hade tonarten Ess-dur) variantens färg.

Ett år före violinsonaternas utgivning tryckte förläggaren Hilscher i Dresden tre flöjtsonater, numren I, II och VI ur följande samling i manuskript: *VI Sonate a Cembalo e Flauto del Sig^r Francesco Seydelmann*.² I dessa stycken är det icke alls tal om utpräglade temakon-traster eller om någon omsorgsfull genomföring. Bakom en behag-lig, ibland gammalmodig konversationsstil, döljer sig samlingens charm och avsikt. I triolernas legato påminnes man om berlinsk »Empfindsamkeit» hos bröderna Graun och Franz Benda:

18

Samlingen vänder sig främst till intresserade amatörer. Klaver-parten är mera krävande och omväxlande än flöjtparten. De tidigare behandlade violinsonaternas egenart och djärva stil kunde icke be-tonas starkare än av kontrasten med dessa blygsamma flöjtsonater.

Med Anton Teyber från Wien, som 1787 efterträdde Peter August som hovorganist, kom en musiker av utpräglat österrikisk typ ome-delbart ur wienklassicismens sfär in i den instrumentalmusikaliska kretsen i Dresden. Att han stannade i Dresden endast till slutet av 1791 är av underordnad betydelse.³ Själva det faktum, att Fried-richt August III föredrog denne man framför alla andra, t. o. m. framför den allmänt uppskattade Joh. Wilh. Hässler (Erfurt) som kandidat till den vakanta platsen som hovorganist, visar hur ut-präglad österrikisk den musikaliska kursen var. Man kan icke använda Wiens musikaliska dialekt med större bestämdhet än detta skett hos Teyber. De kompositioner som Landesbibliothek i Dresden äger eller ägde stå tveivelsutan i ett särskilt sammanhang med hans verksamhet

¹ Se därtill E. Bücken, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*, s. 98.

² Sächs. Landesbibl. Dresden. Mus. Ms. 3550/S 1.

³ Om Teyber, som icke omnämnes i Fürstenaus »Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächs. Mus. Kapelle» (1849), se min uppsats »Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800», *ZfMW* IV, s. 217. Teyber fick 1793 i Wien titeln »K. K. Hofcomposi-teur». Till hans trogna lärjungar i Wien hörde senare ärkehertig Rudolph, väl-bekant från Beethovens biografi. C. v. Wurzbach (*Biogr. Lex. d. Kaiserthums Österreich*) nämner bl. a.: III Quartets pour 2 Viol., Alt et Basse (Wien 1788 Artaria, senare också i Dresden hos Hilscher). Ur hovkapellets acta i Hauptstaats-archiv framgår att Teyber — trots Schusters särställning — hade kontakt med den kurfurstliga kammarmusiken och bidrog till materialanskaffningen.

i Dresden. De omfatta hans symfoni i fyra satser, som trycktes 1799 hos André i Offenbach, och en rad av klavertrios.

Att en dresden-musiker på officiell ort presenterar en symfoni i fyra satser med menuett på wienmaner, är förvisso något ovanligt.¹ Men den genuina tonen i denna symfoni, som ibland övergår till rent tyrolsk dialekt, behöver icke överraska oss på denna plats och vid detta hov, där Haydns och Mozarts instrumentalmusik vårdats ivrigare än på de flesta andra håll. Temata tala för sig själva (se notex. 19 och 20). I sats I träffa vi på vändningar som ännu vid tiden för Beethovens »Prometheus»-musik och första symfoni tillhöra Wiens orkesterstil (se notex. 21, 22 och 23).



Teybers pianotrior, *III Terzetti per il Forte piano, Violino, Violoncello*,² i tre satser äro ännu mera än hans symfoni unica i Dresdens instrumentala produktion omkr. 1790. Skillnaden mot Dresdens tidigare kammarmusikaliska stil är uppenbar. Balansen mellan stråkar och piano har blivit ännu finare och mer naturlig. Man iakttar

¹ Grande Sinfonie à plusieurs Instruments composée par Ant. Teyber, Oeuvre 1 (Offenbach, André), i stämmor. Trycket fanns i Landesbibl. Dresden, under Mus. 3949/N 1. Satserna: Adagio maestoso, Allegro assai (C-dur 2/2) // Andantino con moto (F-dur 3/4) // Menuetto m. trio (C-dur 3/4) // Allegro assai (C-dur 2/4).

² Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. Ms. 3949/Q 1; kopierad 1788 för hovet i Dresden. Ungefär vid samma tid (april 1789) inträffar Mozarts kända besök i Dresden på resan till Berlin med greve Carl Lichnowsky. Mozart blev därvid mottagen med öppna armar i Dresdens musikkretsar, så i huset Körner, och uppförde vid hovet sin nya klaverkonsert i D (K. 537) och den av honom själv särskilt värderade klavertrion i E (K. 542). Se Abert II, s. 625 och Einstein, s. 349.

detta mindre i violinparten, som endast sällan vågar sig utom ramen för Schusters violinsonater, än i cellostämman. Denna frigör sig så mycket som möjligt från pianots bas, som ofta är en enkel trumbas. För att det icke skall föreligga minsta tvivel föreskriver kompositören »violino obligato» och »violoncello obligato». Satsen närmar sig ibland stråkkvartettens struktur (notex. 24).

Pianopartn, som är mindre briljant men samtidigt mindre »albertisk» än man är van vid i Dresden, har numera förlorat varje samband med cembalon. Kompositören kräver uttryckligen »fortepiano» och räknar med dess anslagsmöjligheter. Huvuddelen i första satsen i nr I slutar med ett oktavtremolo i höger hand i förbindelse med vänster hands »hornkvint», som f. ö. spelar en stor roll i Teybers tematik (notex. 25).

Beroendet av wienklassicismen uppenbarar sig i idén att omedelbart anknyta till första delens slut i genomföringen, i överraskande cesurer, i behagliga och känsliga dialoger mellan piano och violin. Ett andra tema som i notex. 26 a skulle man söka förgäves i den nordtyska produktionen, också där varest sambandet med Wien gärna poängterats. Se också Andantino i trio III (notex. 26 b).

Violinens känsliga vibrato vinner mer och mer betydelse. Romansen





i I verkar som en hälsning till Mozarts »Figaros bröllop» med sin breveduett. Men när Teyber försöker verka uppsluppen, t. ex. i de flytande 16-delarna i ett slutrondo, har han svårt för att konkurrera med Dittersdorf eller Schuster, som i varje fall förfoga över en mycket mer virtuomässig och mångskiftande klaverteknik. Gärna och med säker effekt blandar Teyber här och där in unisono-takter eller lekfulla oktaver i pianots mellanläge, så att man ibland kommer att tänka på Franz Schubert, t. ex. i finalen i Trio III (se notex. 27).

Visserligen visar genomförandet av huvudtankarna hos Teyber en viss nonchalans, men hans naiva musikglädje har något intagande. Man känner i varje takt, att kompositören icke först på omvägar har kommit till en levande wienpräglad musikalisk dialekt. Med denne musiker av gammal wiens musikersläkt tränger vid slutet av 1700-talet än en gång en ursprunglig och aktuell ton in i instrumentalmusikens värld på Dresdens mark.

RÉSUMÉ

Innerhalb der Dresdner Instrumentalmusik und Instrumentalpflege in der Zeit der Wiener Klassik spielen die Hofkapellmeister Joseph Schuster und Franz Seydelmann sowie der aus Wien stammende Hoforganist Anton Teyber, der zeitweilig an der Programmgestaltung der höfischen Kammermusik mitbeteiligt war, eine bedeutsame Rolle. Von besonderem Interesse sind eine Anzahl Dresdner Kammermusiksammlungen, da bei ihnen der Zusammenhang mit der Wiener Klassik evident ist. Es sind dies: die »divertimenti» (Violinsonaten) von Joseph Schuster, an deren »gusto» Mozart seit 1777 bewusst anknüpft und die diesen auch motivisch gefesselt haben, weiter eine Sammlung von drei Violinsonaten Franz Seydelmanns (gedruckt 1786 in Dresden), die mit ihrem Ernst, ihren dunklen Farben, den reich und phantasievoll durchformten »Durchführungs»abschnitten Höhepunkte der Dresdner instrumentalen Produktion darstellen und offensichtlich durch Neeffes Vermittlung auf den jungen Beethoven gewirkt haben; schliesslich drei Klaviertrios von Anton Teyber (1788), die in jedem Takt Zeugnis ablegen für die Wienorientierung der höfischen Kammermusik in Dresden in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts.