

STM 1945

Instrumentalmusik i Dresden under wienklassisk tid

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

I. JOHANN GOTTLIEB NAUMANN'S INSTRUMENTALMUSIK¹

Då jag i min bok om J. G. Naumann² speciellt och utförligt sysselsatte mig med Naumanns operor, så var det inte minst med tanke på att den tysk-svenske kompositörens rika talang nådde sin fulla utveckling först genom hans ökade förtrogenhet med ett litterärt underlag. Han greps mer och mer av begär att sätta musiken i förbindelse med en poetisk text, med en teatralisk situation eller med en religiös tankegång. De italienska, svenska, tyska diktarnas språk och tankar förde honom längre och längre bort, s. a. s. ut över de ursprungliga gränserna för hans talang. Hans intryck i Sverige och hans arbete för detta land blev därvid så småningom den egentliga medelpunkten i hans skapande verksamhet. Därigenom får fallet Naumann musik- och tidshistorisk betydelse. För att inse detta måste man, med sinnet öppet även för fina detaljer, försänka sig i denna egenartade värld mellan rokoko och romantik.

I sin recension av min Naumannbok i denna tidskrifts årg. 1923³ har Tobias Norlind grundligt sysselsatt sig med de svenska kapitlen i min bok inom ramen för en produktiv kritik. Därvid framställdes en önskan, att också andra områden av Naumanns konstnärliga skapande vid sidan av operan skulle närmare betraktas, isynnerhet instrumentalmusiken. Härtill kan anmärkas, att det viktigaste som är att säga om temat Naumann som *instrumentalmusiker* i själva verket redan frångår av en ingående betraktelse av *operakomposi-*

¹ Den rel. utförligheten ifråga 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 icke längre finnas till. (Red.)

² J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms. (Breitkopf und Härtel, Leipzig 1922.)

³ STM V (1923), s. 31 ff.

tören Naumann. Liksom i nyare tid hos en musiker som Hans Pfitzner äro hos Naumann de stora vokalinstrumentala skapelserna bestämmande också för den instrumentala tekniken. Det är ur denna synpunkt vi ha att förstå Naumanns helt personliga bidrag till den förromantiska orkesterns färg. Uvertyrerna till »Cora», »Elisa», »Protesilao» utgavos i tryck¹ och uppfördes med förkärlek omkring 1800. Redan tidigare sörjde Mareschalchi, förläggare och »maestro di musica» i Venedig, för att icke blott berömda arior utan även uvertyrerna till Naumanns venezianska succéoperor »Soliman» och »Ipermestra» (1773 och 1774) blevo allmänt kända. T. o. m. musiken i hemmen höll sig gärna till operauvertyren. Ett manuskript i Dom-museet i Riga har den älskliga titeln: »Clavier-Sonate nach einer Naumannschen Sinfonie bearbeitet und der Dem. Johanna Schwartz ergebenst zugeeignet von Joh. Gottl. Schumann». Det gäller Naumanns uvertyr till »Armida» (Padua 1773), som i översättning till tyska blev ett repertoarstycke hos resande tyska teatertrupper.

Hur försvinnande liten däremot är inte Naumanns självständiga instrumental- och kammarmusik! Detta är ännu tydligare, då man betänker, hur produktiv denne kompositör i allmänhet varit och hur livligt den moderna instrumentalmusiken bedrevs vid hovet i Dresden och inom vida kretsar av den sachsiska residensstaden mot slutet av 1700-talet. Vad denna sista punkt beträffar ligger saken helt annorlunda till än som Hugo Riemann² och de äldre dresdenhistorikerna, såsom Moritz Fürstenau³, föreställde sig. Efter det sjuåriga kriget under Fredrik August III *förvandlas den musikaliska atmosfären i Dresden fullständigt* i jämförelse med förhållandena på Hasses tid. Detta sammanhänger med den unge kurfurstens säregna inställning till instrumentalmusiken, framför allt den instrumentala kammarmusiken. Hans smak för denna också i dess mest moderna former gör sig mer och mer gällande.⁴ De kurfurstliga handlingarna med sina noggranna uppgifter upplysa därom. Hovorganisterna Peter

¹ Hummel, Berlin och Amsterdam.

² Geschichte der Musik seit Beethoven (1911), s. 23.

³ Beiträge zur Geschichte der Kgl. Sächsischen musikalischen Kapelle (1849).

⁴ Närmare härom i mina uppsatser: »Zur Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik» (ZfMW XIII [1930], s. 2 ff.); »Dresdner Musikleben und Dresdner Instrumentalpflge in der Zeit zwischen Hasse und Weber (ZfMW XIV [1932], s. 410 ff.); »Die Instrumentalmusik am sächsischen Hofe unter Friedrich August III. und ihr Repertoire» (Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde, Dresden 1933). Med tillfredsställelse noterar jag att de synpunkter, som däri utvecklats, liksom huvudresultaten av min Naumann-bok alltmör tränga igenom i den nyare musikhistoriska litteraturen. Det visar sig särskilt märkbart hos G. Pietzsch (Sachsen als Musikland [1938]). Det betyder mindre,

August († 1787) och Christlieb Siegmund Binder († 1789)¹, wienaren Anton Teyber (verksam 1788—91 vid Dresden-hovet)² och senare Joseph Schuster, andre hovkapellmästare³, äro de ansvariga för materialanskaffningen och programvalet och bidra med egna instrumentalkompositioner av stor mångsidighet. Även den borgerliga musiken i Dresden beröres därav. Man måste känna till detta Fredrik August III:s nya Dresden med dess mångfaldiga instrumentala intressen och på samma gång Naumanns personlighet. Då först erhålla Naumanns enstaka bidrag till instrumentalmusiken sitt liv, sin färg och sin bestämda plats.

Naumann började sin musikaliska bana i Italien som elev till Italiens ledande instrumentalist Giuseppe Tartini i Padua. Vilken del i hans tidiga utveckling den svenske violinisten Anders Wesström haft har klarlagts genom C. F. Hennerbergs grundliga studie⁴. Mannsteins »Verzeichnis»⁵ nämner några tidigare symfonier av Naumann från 1761. De finnas icke mera. I Capella Antoniana i Padua förvaras en trio (nr 5) å 2 Viol. e Violetta ävensom Sonate per il cembalo accompagnate da due violini. I Padua framträdde den 19-årige Naumann 1760 i Giov. Ferrandinis akademier (konserter) och i den paduanska adelns Collegium musicum, först som altfiolist, sedan också på cembalo. Därmed sammanhånga de nämnda verken. Naumann bestämmer sig alltså för den rena stråktion, där hans eget älsklingsinstrument, altviolon, övertog basstämman, såväl som för den moderniserade triosonaten med »utarbetat», obligat, cembalo-parti. Befrielse från generalbaspraxis var i varje fall parollen! Lägga vi här till kammarmusik av Joseph Schuster, senare elev, reskamrat och kollega till Naumann, hans stråktion med slutfuga, hans »paduanska» stråkkvartett, ha vi pregnanta exempel på den åldrande Tartinis berömda skola⁶. Oss intresserar det isynnerhet, hur stråktion författaren i sistnämnda arbete har »glömt» att sätta ut mitt namn i litteraturförteckningen — i enlighet med de kulturpolitiska direktiven i Tyskland vid denna tid.

¹ Om honom se en Leipzig-diss. av H. Fleischer (1942).

² Efter återkomsten till Wien blev han Salieris assistent vid hovoperan i Wien.

³ Om honom se min studie: »Die Opern Joseph Schusters» (ZfMW X [1928], s. 257 ff.), där operauvertyren närmare behandlas. Uvertyren till det omtyckta sångspelet »Alkemisten» (1778) uppfördes av författaren till denna uppsats i radio Stockholm 1945.

⁴ STM X (1928).

⁵ Vollständiges Verzeichnis aller Compositionen des Churf. sächs. Kapellmeisters Naumann, herausgegeben von H. F. Mannstein (Dresden 1841).

⁶ Denna grupp skall behandlas i en särskild studie, då handskrifterna i de italienska biblioteken åter bli tillgängliga.

trion här odlas under Tartinis ledning samtidigt med de sydtyska försöken av Filtz och Karl Stamitz.

Efter upptakten i Padua vänder sig Naumann energiskt till operan och slösar numera hela sin instrumentala teknik på detaljerna i operapartituren. Det finns knappast någon annan kompositör vid denna tid, som med sådant intresse behandlar även den enklaste mellanstämma i arians instrumentala parti¹. Så var det i hans tidigare operor och så blev det i än högre grad i de senare. Så underligt det än kan låta, underlättades Tartinilärjungs övergång från ren instrumentalmusik till opera av hans egen lärares maxim. Tartini själv hade en gång gent emot de Brosses uttalat sig för, att en ung kompositör tidigt bör bestämma sig för, vilken gren han skall odla, vokal- eller instrumentalmusik². Den rena instrumentalkompositionen behöll allt framgent hos Naumann karaktären av undantag, visserligen utan att därför bli ointressant eller betydelselös.

Först många år efter de kammarmusikaliska förstlingsverken i Padua tar instrumentalmusiken hos Naumann åter till orda. Styrkan i den kurfurstliga privat- och hovmusiken, som med tiden fått så mycket liv och modernitet, bidrog till detta beslut. Bekant i vida kretsar blev följande samling, för vars tryckning och utgivning den ansedde förläggaren Hummel sörjde:

Six Quatuors pour le Clavecin ou Piano Forte avec l'Accompagnement d'une Flute, Violon et Basse, composées par Mr. Nauman [sic], Maître de Chapelle de S. A. S. Electorale de Saxe . . . Oeuvre Premier. Chez J. J. Hummel à Berlin . . . , Amsterdam.

Med denna samling, som utgavs i tryck som opus 1 (1786) och förlagsstick nr 180³, bidrog Naumann till arten kvartett med flöjt som högsta instrument, en sammansättning som var ytterst omtyckt på 1760-talet till långt över 1780⁴. I motsats till kvartett för flöjt med stråkar, som Joh. Christian Bach och de yngre mannheimarne (J. B. Wendling m. fl.) skrev⁵, är det här fråga om stycken med obligat dominerande pianostämman. Naumann föredrar formen med två satser, som vid denna tid hade många förespråkare. Endast nr VI avviker därifrån. Denna musik avspeglar en frisk och livlig älskvärdhet.

¹ Så t. ex. »La clemenza di Tito» (1769); se min Naumann-bok, musikbilaga II.

² A. Della Corte, Pergolesi (1936), s. 101.

³ Exemplar av detta tryck funnos i Sächsische Landesbibl. Dresden och Preuss. Staatsbibl. Berlin.

⁴ Se därom H. Riemann i Denkmäler deutscher Tonkunst, 2. Folge XV, »Mannheimer Kammermusik» I, s. XIV.

⁵ Jfr. också J. M. Kraus, Quintetto pour Flute, deux Violons, Alto et Basse (Pleyel, Paris).

Den betonar sambandet med den sydtyska och den österrikiska instrumentalmusiken. Som andra sats figurerar i I och IV Tempo di menuetto¹, en verkligt populär, robust rytmiserad menuett. Här uppträda vändningar, som man känner igen från Haydn och Xaver Richter (Ex. 1). Även i första satsens motiviska och formella utveckling komma Haydns grundsatser till sin rätt och därvid tillika något av Ph. Em. Bachs lynnesart: gärna hänför sig ett andra tema till ett första eller närmar sig detta variationsmässigt. De ackordiskt vittomfattande fraserna i första temat behärska hela första satsen i nr III (Ex. 2). I den sista av dessa kvartetter skriver Naumann undantagsvis tre satser i buffouvertyrens manér. Det första allegrot börjar sålunda: (Ex. 3).



I detta fall förbindes buffans lekfulla anda med en mannheimsk élan. Här insättes också medvetet den snabba dynamiska kontrasten, framför allt med en taktfast omväxling mellan *f* och *p*. Från dynamiska överdrifter håller sig Naumann *f. ö.* fjärran. Själva nottrycket ger endast de viktigaste hänvisningarna. I den formala balansen överträffar Naumann de yngre mannheimarnas flesta försök. Genomföringen behandlas blott lakoniskt men varje gång med ny dialektik. Därpå följer oftast halvreprise, d. v. s. reprise inskränker sig till en repetition av andra temat och codan i huvudtonarten². Det händer, att det första temat citeras i förväg ordagrant i tonikan vid andra delens (B) början. Med några få taktens modulatorisk finess utlöser Naumann ofta en omedelbar och livlig känsla av genomföring. Först står som tempo ett Andante eller Moderato. I den avslutande andra satsen förekomma, jämte Tempo di menuetto, också Grazioso, Alle-

¹ Just denna tvåsatsiga form med menuetten som 2:a sats hänvisar på Tartini och Sammartini. Jfr. H. P. Schökel, Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit (1926), s. 60; jfr. vidare Riemann i »Mannheimer Kammermusik» I, s. XX.

² Det tvådelade schemat i den neapolitanska operaarian lyser igenom i förminskad skala: första och andra delen nå ungefär samma längd. Andra delen (B) börjar med en fri modulatorisk behandling av den första temagruppen eller några motiv därur för att omedelbart övergå till andra temats repris i tonikan. Jfr även Ph. Em. Bach: Probestücke zu dem »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen» (1753), Sonat VI, Allegro di molto.

gretto, Presto. Prestot möjliggör på Joh. Christian Bachs manér ett perpetuum mobile i trioler i pianopartiet (nr VI). Rondostyckena äro tilltalande med sina friska temata som undvika banalitet, i mellanavsnitt förekomma klaverfigurer och harmoniska vändningar som hänvisa på Naumanns danska »Orpheus» och hans »Lieder» från 1784. En stark likhet med Haydn visar det sprittande Rondo-prestot i kvartett II (Ex. 4 a och b).



Om den sista kvartetten håller sig formellt till buffosymfoniken, går utvecklingen här vidare: andra satsen har till överskrift »Andante del Ipocondriaco». Det är mellansatsen till Naumanns även i Tyskland mycket omtyckta opera med samma namn (1775). Företeelsen är *f. ö.* betecknande för tiden för denna samlings uppkomst. De flöjtkvartetter förläggaren Hummel utgav som Naumanns opus I tillhöra visserligen år 1786, men likväl gäller detta årtal blott just själva kvartettformen. Naumann har nämligen därmed offentliggjort ett arbete, som uppstått ett tiotal år förut och som han — tydligen efter förläggarens önskan men även i amatörernas intresse — klätt i en annan dräkt. Den ursprungliga gestalten presenteras genom följande i manuskript föreliggande trioform¹:

VI Sonatine per il Cembalo accompagnato con Oboe e Fagotto o Flauto e Basso (2 stämhäften).

Pianosatsen i dessa sonatiner är densamma som i flöjtkvartetterna. Men de övriga stämmorna ha i kvartetterna nydisponerats. Cellostämman avviker ofta helt och hållet från trioavfattningens fagottstämma. »Andante del Ipocondriaco» sysselsätter också i originalet (d. v. s. i operan själv) obligat oboe och obligat fagott. För dessa bägge soloinstrument stodo förresten i Dresdens hovkapell utmärkta musiker till förfogande². Vi finna samma obligata kombination senare i Naumanns Dresdenskisser till »Orpheus» och till »Cora». Sonatinerna i trioform voro avsedda som ett lämpligt bidrag till kammarmusiken vid hovet, vilken uppblomstrade just efter 1775. De uppstodo tvivels-

¹ Sächs. Landesbibliothek Dresden Mus. Ms. 3480/Q 2.

² Framför allt oboisterna Besozzi, far och son.

utan någon tid efter uppförandet av »L'ipocondriaco», Naumanns modernaste buffaopera från hans försvenska period.

En annan samling av Naumann, vilken ibland citeras som opus II¹ är:

Sonate VI per il Cembalo accompagnate dal Violino di Gio. Amadeo Naumann.²

Samlingen torde härröra från 1778, enligt vissa kurfurstliga handlingar.³ I Naumanns violinsonater märks ingenting av den ambition, mångsidighet och stilistiska djärvhet, som utmärker Schusters »duetti», vilka gävo Mozart impulser till egna försök⁴. Naumanns violinsonater äro exempel på en vårdad musik för hemmet, lättspelade och behagfulla. Schemat är Andante (eller Moderato) — Allegro eller också Allegro — Allegretto. Vi erinras åter om Joh. Christ. Bach. Icke blott det knappa tvåsatsiga schemat, även andra drag (Albertifigurer, trumbas i pianopartiet) förbinda Naumanns violinsonater med dem av den yngste Bach⁵. Men Naumanns bidrag äro överlägsna i klassicistisk jämvikt. De äro sonater i miniatyr, hållna i pastellfärg. Mottemat och genomföringen i första satsen endast antydast (undantag nr VI). Ofta förekommer i stället för en äkta genomföring en något modulerad övergång till repris. I Andante ur nr III transponeras huvudtemat i början av reprisdelen omedelbart från C-dur till grundtonarten, a-moll, ett sätt att forcera repriserna, som Hasse med förkärlek använder i sin instrumentalmusik. Som andra sats i dessa sonater påträffa vi än ett stycke, som verkar som ett instrumentalt-transkriberat känslöfullt sångrondo ur något sångspel eller en opéra comique, än tjuvar en melodi med Haydns charm. På Haydn — och maestro Tartini — peka också de många varianterna i varje minsta figur. Verken äro skrivna som sonater för piano med beledsagande violin. Man känner detta stadium väl från Schobert eller den unge

¹ J. G. A. Kläbe, *Neuestes gelehrtes Dresden* (Leipzig 1796, s. 100): *Klaviertrios mit einer Violine*. Efter Gerber (*Neues Lexikon*) skola »III Sonates pour le Clavecin avec violon» av Naumann ha tryckts i Paris som op. II.

² Såsom samling bl. a. i Preuss. Staatsbibliothek Berlin Mus. Ms. 15977 (Eitner måste korrigeras) och Sächs. Landesbibliothek Dresden Mus. Ms. 3480/R 1. Enskilda hskr. funnos också i Dresden (nr I, nr II [i tre exemplar], nr III, nr VI).

³ Acta »Das Churfürstl. Orchestre und dessen Unterhaltung betr.» Dresden, Hauptstaatsarchiv.

⁴ Se min uppsats i *Revue de Musicologie* XXIII (Paris 1939), nr 69, s. 6 ff.: »Les Sonates de violon de Mozart et les 'Duetti' de Joseph Schuster» (Traduction de G. de Saint-Foix). Jfr. äv. H. Abert, *W. A. Mozart I* (1919), s. 624 ff.

⁵ Nytryck i Nagels Musik-Archiv.

Mozart.¹ Med yttersta finkänslighet infogar sig violinen i Naumanns sats. Märk i ex. 5 den spröda legatofrasen med betoning av upptakten. Åter visar sig Tartinis skola. Instrumentets djupa läge utnyttjas medvetet (Ex. 6). Vi erinras om, att Naumann från början



var förtrogen med altviolinens registerläge, att han redan tidigt beundrades för sina utsökta mellanstämmor. I vissa fall inblandas violinen som en slags andra stämma i ett växelspel med pianodiskanten (Ex. 7). I den sista sonaten blir dess pizzicato stundom understämma i samma mening som i den »franska trion» (Ex. 8).

¹ Neefe väljer i dylika fall 1779 titeln »Klavier-Sonaten mit willkürlicher Begleitung einer Violine».



Genom pianots övervägande tvåstämmiga sats i högre läge närmar sig färggivningen mannheimsk kammarmusik såsom hos Filtz (piano-trio) eller hos J. F. Edelmann (violinsonat)¹. Vilken självständighet Naumann därvid tilldelar pianot visar sig även däri, att två av sonaterna återkomma omarbetade i en samling pianostycken².

Därjämte finnas i enstaka manuskript ytterligare fyra rena piano-sonater³. De följa, med ett undantag, den tresatsiga formen snabb—långsam—snabb, efter mönster av Ph. Em. Bach (de preussiska sonaterna), Haydn, Hasse⁴, och utgöra instruktiva bidrag till en medelsvår hemmusik, som står cembalon och clavikordet närmare än pianot. De båda första sonaterna hålla sig med förkärlek till berlinstilen. Man märker det här och där i vissa schematiska sekvenser i gammaldags basföring (Ex. 9), i ett perpetuum mobile, som man är van att finna i en invention eller i ett preludium, t. ex. av Joh. Ph. Kirnberger.⁵ Man märker det också i en tvåstämmig menuett i gammal stil med variationer, som representerar den avslutande satsen i den tvåsatsiga sonaten nr III⁶. Vad som i synnerhet är tilltalande i sonaterna är genomskinligheten i pianosatsen (Ex. 10), som D. Scar-

¹ Jfr. Riemann a. a., »Mannheimer Kammermusik» II, nr 6 och 14.

² Sächs. Landesbibliothek Dresden Mus. Ms. 1 B 106 (Sammlung verschiedener Musikalien). Däri nr 4 och nr 6 av »Sonate VI» av Naumann. Vidare första satsen av Ouatuors (tryckt av Hummel) som rent pianostycke.

³ Sächs. Landesbibliothek Dresden, Mus. Ms. 3480/T 1 (Sonata per il cembalo I etc.).

⁴ Se t. ex. Hasses Sonat i F-dur, utgiven av mig, Kistner & Siegel, Leipzig.

⁵ Se t. ex. samlingen »Lehrmeister und Schüler J. S. Bachs» (K. Herrmann) II, s. 38.

⁶ Hos berlinarna Kirnberger och J. G. Graun finnes liknande i triosonatan. Jfr. H. Hoffmann, Die norddeutsche Trio-Sonate des Kreises um J. G. Graun und C. Ph. E. Bach, 1927, s. 100, jfr. vidare pianosonaten hos J. Haydn (Gesamt-ausgabe nr 30).



latti och Paradis hade utvecklat och som i Dresden hade upptagits av hovorganisten Peter August, i synnerhet inom pianokonserten. Då i dessa stycken en kort »genomföring» gör sig gällande, sker det utan pretention, endast i oskyldig klaveristisk avsikt. Ackordupp-lösning i trioler och hastigt växlande läge äro kännetecken därpå. Även i de fall, där melodiken väsentligen verkar som en Haydn i miniatyr eller seglar i K. F. Abels »Easy Sonatas» farvatten, finner man faktiskt små tecken på reverenser för J. S. Bach, för en beundran, som länge gör sig gällande i Dresdenskolan¹. I den omnämnda menuettsonaten ansluta sig ackord och passager ibland till Bachs partita i B-dur och italienska konserten. Man kan tala om en arkaiserande avsikt (Ex. 11 a, b, c).



¹ Följande elever till J. S. Bach verkade tidvis i Dresden: Wilhelm Friedemann Bach, Joh. Gottlieb Goldberg, för vilkens konst Goldberg-variationerna voro beräknade, Aug. Homilius, kantor vid Kreuzkirche och Christoph Transchel (till 1800), som av Joh. Fr. Reichardt efter dennes besök i Dresden betecknades såsom en framstående interpret av J. S. Bach och Ph. Em. Bach. Även K. F. Abel, som på Hasses glanstid var medlem av Dresdens hovkapell, var tidigare i

Vidare tillskriver man Naumann tre sonatiner för cembalo¹, anspråkslösa arbeten som passa en blygsam amatör. Endast här och var kan man upptäcka den naumannska stilens egendomligheter. Det kunde också vara fråga om efterbildningar. Även på rent yttre grunder måste man betvivla, att Naumann är kompositören. Med helt andra anspråk än klaversonaterna framträder konserten i B-dur. Det är den enda konsert som Naumann skrivit, ett verk som uppenbarligen i första hand räknar med hammarklaver:

Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'accompagnement de deux Violons, deux Obois, deux Cors, Viola e Basse, Darmstadt 1793/94 (hos Bossler, nr 248).²

Konserten finns också i en upplaga för två instrument: *Concerto di Naumann accomodato per due Cembali*³, vilket tyder på den vana kurfursten Fredrik August III hade att låta transkribera även nya stråkkvartetter eller symfonier i denna form i studiesyfte. Vilken roll klaverkonserten såsom konststart spelade i Dresdens hovmusik, i synnerhet Mozarts och Ph. E. Bachs bidrag, må endast kort omnämnas. Också Christ. Gottlob Neefe, en infödd sachsare, sökte under sin första tid i Bonn att göra sig påmind hos det sachsiska hovet genom en klaverkonsert, som han tillägnade kurfursten av Sachsen⁴.

Temata i de olika satserna hos Naumann äro:



Thomas skola i Leipzig troligen elev till J. S. Bach (jfr L. Gerber, Neues Lexicon). — I biblioteket i Bryssel finnes följande autograf: Suite g-moll pour la Luth à Monsieur Schouster par J. S. Bach. Med Schuster menas här tydligen kammarmusikern och bassångaren vid sachsiska hovet, fadern till hovkapellmästaren Joseph Schuster. Det är fråga om ett arrangemang av Bachs cellosvit i c-moll (jfr. Terry, Bachs orchestra, 1932, s. 146).

¹ Sächs. Landesbibliothek, Dresden Mus. Ms. 3480/T 3. På första sidan står, tydligen senare tillfogat, »Di Naumann». I nedre kanten står »L. Günther».

² Se Kläbe, Neuestes gelehrtes Dresden, och Gerber, Neues histor.-biograph. Lexikon der Tonkünstler. Partiturtryck i Preuss. Staatsbibliothek Berlin.

³ Mus. Ms. 3480/Q 1 (Sächs. Landesbibl. Dresden). Jag hade endast detta exemplar till mitt förfogande.

⁴ Neefe verkade före sin överflyttning till Bonn i Dresden som dirigent av den bekanta teatertruppen Seyler, vilken bl. a. uppförde Schweitzers opera »Alces-

I denna konsert bejakas öppet wienklassisk anda, framför allt i det tjugande slutrondot. Man kommer ibland att tänka på Mozarts B-dur-konsert från 1784 (Köchel 450), så i följande takter hos Naumann:



Beträffande svårighetsgraden håller sig Naumann högst på J. Christian Bachs linje. I passagera saknar man omväxling. Betecknande för hans manér är, att figurativa vändningar gärna fördelas lika på vänster och höger hand. Genomföringen liknar betänkligt koloraturtekniken i en virtuosaria. Också i denna pianokonserts första sats fasthåller Naumann vid en förkortad reprisdel. Originellt och självständigt behandlas den långsamma satsen. Operan »Amphions» pastosa stil, en efterklang av Gluck, överföres här till det instrumentala området. Enstaka betydelsefulla drag i denna konsert påminna nästan om Beethoven: modulatoriska utvikningar vid huvudtemats återkomst i Adagiot (13 c), övergången från andra till tredje satsen, där i stället för den virtuosa kadensen några recitativmässiga takter införas.

te» och Neefes monodram »Sophonisbe». (Jfr. min uppsats i ZfMW III, sid. 1 ff: »Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts».) I föreltal till Neefes pianokonsert (tryckt hos Götz i Mannheim) heter det:

»Le très gracieux accueil, dont Votre Altesse Electorale a daigné honorer quelques de mes traveaux de Musique, m'enhardit à mettre à Ses pieds le présent Concerto pour le Clavecin. Puisset'il pareillement trouver l'approbation d'un Prince dont les connaissances des belles lettres et des beaux arts repondent à la Magnanimité de son Coeur . . ., dans le doux resouvenir d'être né Saxon, fils d'un des plus fidèles Sujets de Votre Altesse Electorale et d'avoir passé la plupart de mes jours dans ma Patrie, qui devient, grace à Vos Soins paternelles, Monseigneur, le Paradis de l'Allemagne.»



Klaverkonserten uppstod ungefär vid samma tid som andra bandet av sonaterna för glasharmonika. Dessa bägge samlingar sonater¹ äro som intet annat verk karakteristiska för Naumanns konstnärliga riktning och instrumentala tendenser efter hans svenska tid. Sonaterna kunna på samma gång betraktas som det mest värdefulla som skrivits i den annars blygsamma litteraturen för glasharmonika. Innan vi bestämma dessa sonaters musikaliska signalement, måste vi i korthet behandla förutsättningarna för verkets uppkomst².

När Naumann i juni 1776 på sin första resa till Sverige tillsammans med greve Löwenhjelm, svensk chargé d'affaires i Dresden, uppehöll sig i Berlin, inbjöds han av den preussiske kronprinsen till en musiksoaré i Sanssouci. Vid detta tillfälle hörde han bl. a. glasharmonikavirtuosen Joseph Frick, som kort förut återvänt från en framgångsrik konsertresa till Ryssland³. Naumanns omdöme om instrumentet och den Franklinska uppfinningen var från början ganska reserverat. I ett brev av den 20 juni heter det:

»Ich höre es gern, es gefällt mir an sich selbst, aber es missfällt mir, wenn ich's lange und oft hören soll. Vielleicht würden mehrere Menschen Geschmack daran finden, wenn es mehrerer Abwechslung fähig wäre. Es ist lediglich auf langsame und aushaltende Tonstücke eingeschränkt, wirkt sehr gern auf Traurigkeit, und hat daher auch das Schicksal eines Trauerspiels, welches aus langen, über ganze Seiten ausgedehnten Tiraden zusammengebaut und arm an mannigfaltiger affektvoller Handlung ist.»

1780 träder Naumann i vänskaplig förbindelse med Leopold Röllig, som detta år konserterade i Dresden och uppehöll sig där en längre

¹ Exemplar av dessa sonater finnas i Musikhistoriska museet i Stockholm (endast del 1), Sächs. Landesbibl. Dresden, Preuss. Staatsbibl. Berlin.

² Se Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns von A. G. Meissner, 2. Aufl. (Wien 1814), s. 360; Des sächs. Kapellmeisters Naumanns Leben in sprechenden Zügen dargestellt (Dresden 1841) anonym, s. 185; Elisa von der Recke i Neuer Teutsch. Mercur 1803 (s. 122) och T. Norlind, STM V (1923).

³ Frick (1740—98) var hovorganist i Baden-Baden.

tid. Sedan dess kände han sig mer och mer dragen till harmonika. Han visade också i skrift sitt intresse¹. Efter hans anvisning och under hans kontroll förfärdigades glasharmonikor, som voro beställda dels för den sachsiske kurfursten, dels för nordiska vänner. Han medförde det »himmelska instrumentet», som han kallar det i ett brev 1784, på sina resor till Stockholm och Köpenhamn. Hos J. G. A. Kläbe (a. a.) läsa vi:

»Sein Lieblingsinstrument, das ganz mit seinem Herzen sympathisierte, war die bezaubernde Harmonika, deren Eigenschaften er sich bestrebte, durch die Art, sie zu behandeln, in das rechte Licht zu stellen. Er hat verschiedene Sonaten für dieses Instrument herausgegeben, die nur Fingerzeige sind; übrigen spielte er grössten Theils nach freier Phantasie, jedesmaliger Stimmung seines Herzens und nach dem Geschmack seiner Zuhörer, ohne sich an vorgeschriebene Musik zu binden, weil ihm dies die eigenthümliche Art dieses Instrument zu behandeln schien.»

De sista åren av sitt liv vände Naumann sig nästan våldsamt bort från detta för nerverna icke alldeles ofarliga svärmeri. Naumanns propaganda för glasharmonikan visade sin verkan. Så uppträdde 1790 vid sachsiska hovet dr Chladni, konstruktören av »Euphon», en slags moderniserad glasharmonika².

Naumann var angelägen om att uttömma alla möjligheter som erbjödos av den Franklinska uppfinningen i fråga om instrumentets struktur och konstnärliga användning. Han försökte att förbinda glasharmonikan med andra instrument, en tanke, som han till en början själv stod skeptisk inför. För kretsen av sina kurländska vänner, Elisa von der Recke, Dorothea av Kurland m. fl., skrev han några intressanta kompositioner, som tyvärr måste betraktas som förlorade: kvartetter för harmonika, flöjt, violin, altfiol, och för harmonika, flöjt, luta, cello. I dessa kompositioner ha vi uppenbarligen en motsvarighet till Mozarts kvintett för harmonika, flöjt, oboe, altviol och cello³. Det är mycket troligt, att Mozart fått impulsen igenom en personlig beröring med Naumann. Kvintetten skrevs efter Mozarts besök i Dresden 1789. Den ansluter sig till grundformen

¹ I C. F. Cramers »Musik» (Köpenhamn 1789), icke att förväxla med »Magazin der Musik». Se min bok om Naumann, s. 381.

² Se även Allgem. Musikal. Zeitung XII (sp. 918) om ett av Mechanicus Kauffmann d. y. i Dresden byggt »Harmonichord», som konkurrerade starkt med harmonikan. Harmonichord, som också förfogade över cresc. och dim., hade dock den fördelen, att det icke förekom någon störande efterklang i allegrot.

³ Mozarts verk blev tämligen sent känt i Nordtyskland. Friedr. Rochlitz skriver i Allgem. Musikal. Zeitung III (sp. 127): »Mozart stellt der Harmonika als einer Art Orchester die vier Instrumente gewissermassen als ein zweites für sich bestehendes Orchester entgegen.»

hos Naumanns sonater för harmonika (adagio — rondo), till vilka vi återkomma.

Ingen har gjort så mycket som Dresdens hovkapellmästare för att frigöra glasharmonikan från dess halvt diletantiska existens och att höja instrumentet till verkligt konstnärlig sfär. I första årgången av Allgemeine Musikalische Zeitung (spalt 127), yttrar sig Friedrich Rochlitz därom i en avhandling »Über die vermeinte Schädlichkeit des Harmonikaspiels». Han beklagar däri bristen på originalkompositioner, för vilka de »fehlerhaften, Geschmack und Gehör verderbenden Arrangements» icke bjuda någon ersättning, och säger: »Ausser Naumanns Sonaten und Röllig'schen Handstücken (welche aber nicht einmal vorzüglich sind, indem Herr Röllig weit besser spielt, als sezt) sind keine Kompositionen, wenigstens bey uns, bekannt geworden.» Rochlitz vänder sig i sin uppsats mot instrumentets kritiker, till vilka Naumann själv ursprungligen hörde. För livliga passageverk kan glasharmonikan enligt hans mening icke komma ifråga. Men försöket att vidga gränserna för uttrycksförmågan, varpå just Naumann i sina solosonater givit ett lysande exempel, förordas livligt av honom:

»Sind in Naumanns Kompositionen für die Harmonika lauter traurige Sätze? Sind es die meisten? Wahrhaftig nicht! Und gerade zu solchen herzerhebenden, sanft belebenden Tonstücken ist dies Instrument vorzüglich geschickt wegen des Anschwellens seiner Töne . . .»

Enligt Kläbe trycktes sonaterna 1786 (första delen) och 1792 (andra delen). Själva titeln är betecknande:

Six sonates pour l'Harmonica, qui peuvent servir aussi pour le Piano Forte, dédiés à Monsieur le Baron Patrick d'Alströmer par Naumann à Dresde chez Hilscher.

Patrick Alströmer, vilken sonaterna voro tillägnade, var elev och vän till Naumann sedan många år, och identisk med den bekante direktören för det Ostindiska Kompaniet i Göteborg (1733—1804), vilken varit av så stor betydelse för svenskt musikliv. Naumann kallade honom en gång i ett brev för »den stackars musikens ende beskyddare i Sverige»¹. Förläggaren Hilscher, som övertog tryckningen av sonaterna, visade under denna övergångstid mellan cembalo och pianoforte betydande initiativ².

¹ I min bok har jag publicerat brev från Naumann till Alströmer, som också omnämner harmonikaspelet. Se titelbladet och första sidan av Six sonates I hos Norlind.

² Han utgav sålunda: Fantaisie pour le clavecin ou pianoforte par M. François Beck, Dresde chez P. C. Hilscher (Cons. Bryssel).

Samtliga sonater bestå av två satser, en grundform, som Naumann använder även i sina violinsonater och sina kvartetter. Varianttonarten eller samma tonart förbinda första och andra satsen. Satserna stå varann motiviskt nära och kunna blott förstås i förening med varandra. »Sonatsats» i klassicistisk mening spelar här ingen roll med undantag av ett nummer i andra bandet. De äro mestadels stämningstycken. Till form och innehåll tillhöra de tydligen samma fantasisfär som Naumanns nordiska operor, i synnerhet »Amphion», »Cora» och den danska »Orpheus». En klang av Gluck finns här och där. Efter den långsamma första satsen (oftast adagio) följer regelbundet en annan sats i hastigare tempo (oftast allegretto). Rondot i 2/4-takt (så nr 4) och ännu mer kvasirondot (så nr 2), väl bekant från »Cora» och »Amphion», överföres här på ett av den känslösamma tidens älsklingsinstrument. Början med en upptakt, alternativt spel mellan minore och maggiore, en sirlig figuration, som ofta beslöjar huvudlinjen, milda och tvekande slutfraser — allt detta är kännetecknande för dessa satser. Gång på gång gör sig den glidande kromatiken gällande, som är på det intimaste förbunden med glasharmontiken.



nikans innersta natur (Ex. 14 a och b). Naumann själv säger i den förut omnämnda artikeln i tidskriften »Musik»:

»Die Spielart der Glasharmonika gehört in die gebundene Composition und eigentlich dahin, wo durch die unerwarteten Resolutionen der Dissonanzen die Harmonie eine täuschende Wendung nimmt.»

I dessa sonater härskar en vek stämning, som dock icke urartar till konturlöshet tack vare klarheten i formstrukturen genom användningen av vis- och rondonässiga perioder. Adagiot i en d-mollsonat har karaktären av en introduktion till ett Allegretto (Ex. 15 a), ungefär i den stil som vi känna till från Beethovens »Sonate pathétique», första satsen. T. o. m. menuettrytmerna, som endast undantagsvis uppträder (nr 6 i första bandet), försvagas genom kromatik och den neapolitanska sextens ackord. I nr 5 sluta sig adagio maestro



(g-moll, 6/8) och allegro (G-dur 6/8) tillsammans i ett välavvägt motspel. Det skyggt dolda programmet kan ibland knappast förnekas: i den tredje sonaten förberedes ett Andantino amoroso, som påminner om Naumanns Berlinopera »Protesilao», genom ett långt utdraget instrumental-»recitativ» i adagiotempo (Ex. 15 b).



Ett exempel på en känslig programförklaring av Naumann själv ger Elisa von der Recke 1789 i sin »Dagbok»¹. Det rör sig om den ovannämnda kvartetten för harmonika, flöjt, luta, cello. Även i Naumanns egna brev dyka poetiserande betraktelser gärna upp just i förbindelse med glasharmonikan. Så heter det en gång i ett odaterat brev till greve Brühl om en afton på slottet Seifersdorf vid Dresden:

». . . die Turteltaubchen gurrten ein trauriges Abendlied. Die Abendglocke thönte einen dumpfen Bass dazu; wäre ich Dichter, so hätte ich in dieser Empfindung ein rührendes Gedicht geschrieben.»

Omedelbart därpå heter det: »Die Harmonica hat mich schon manches Opfer gekostet»².

Andra bandet av sonaterna uppvisar en större mångsidighet. I nr 3 följer efter ett inledande adagio ett längre allegro. Här bjödes t. o. m. (efter en »genomföring», tydligt avslutad av en fermat) en noggrann reprisdel, vilket sällan förekommer i Naumanns instrumentalmusik. Wienparollen behärskar här icke blott det formella utan

¹ Se Engländer, s. 369. I översättning hos Norlind, s. 40.

² För kännedom om detta änu icke offentliggjorda brev ur kvarlåtenskapen efter greve Carl Brühl, intendent för Berlin-operan och Webers vän, har jag att tacka grevinnan Brühl på slottet Seifersdorf i närheten av Dresden.



också det tematiska (Ex. 16). En utpräglad sonatsats för piano har på detta sätt insmugit sig i samlingen¹. Det råder intet tvivel om att åtminstone den andra samlingen räknar med klaviaturen enligt Rölligs förbättrade konstruktion². Redan de ofta återkommande tersgångarna i diskanten tyda därpå. Ett nummer av särskilt slag är den avslutande sonaten: en fuga, som inramas av ett adagio. Det är ett motstycke till den fuga, som Naumanns kollega Franz Seydelmann publicerade i en samling hos Breitkopf, »Sechs Sonaten für zwo Personen auf einem Clavier».

Annorlunda än i de äldre sonaternas manér söker Naumann nu, i andra bandet, förbinda klassicistiska eller gammalklassiska element med den tidiga romantikens uttryckssätt. Det uppstår därvid ofta verkningar som i liknande fall hos romantikerna själva. I det inledande adagiot i den sista sonaten erinras vi om en sidosats i Schumanns arabesk, mellanspelet i fugan hänvisar på Brahms' variationer och fuga över ett tema av Händel (Ex. 17 a och b). Inte sällan skymtar Mendelssohns attityd. Trycktekniskt överraska de dynamiska hänvisningarna (med användning av < och >) såväl som den noggranna artikulationen och i enstaka fall fraseringsbågar.



¹ I detta sammanhang kan påpekas, att tendensen till pianoforte märkes mycket tidigt i Dresden. Jos. Schuster, den egentlige experten på instrumentalmusik vid Dresdenhovet, bl. a. en framstående representant för klaverkonserten, gällde som den, vilken vid sina framgångsrika gästspel också i Italien omkr. 1780 bragte pianofortet till seger över cembalon. Överhuvud måste beaktas, då man bedömer pianomusik från sista tredjedelen av 1700-talet, att ordet *cembalo* på titelbladet ingalunda längre är bindande, i synnerhet när det är fråga om manuskript. Det har förlorat sin ursprungliga betydelse.

² Annorlunda är det i första bandet. För att göra verket användbart för piano noteras här en extralägre stämma i ett djupare oktavläge, delvis med oktavfördubbling (»Basse pour le Forte Piano»).

Vi ha kunnat fastställa, att förhållandevis få samlingar och verk med självständig instrumentalmusik hos Naumann inordna sig i huvudlinjen av hans skapande. Det man lätt förbiser i fallet Naumann (liksom då man betraktar Dresdens musik under tiden mellan Hasse och Weber överhuvud taget) känner man här omedelbart: *den för-
täckta förbindelsen mellan hans konst och sydtysk och wiensk instru-
mentalmusik*. Själv begagnar Naumann denna gren av sin verksamhet för att — i stilla stunder — göra sig reda över sin ställning i närvarande och gången tid. Just vid betraktande av denna föga kända sida av hans produktion blir det uppenbart, att Naumann tillhör mellan-
generationen Dittersdorf (1739), Boccherini (1743), Johann Christian Bach (1735), Karl Stamitz (1746). Naumanns instrumentalmusik slutar i romantikens tecken, i längtan efter dess klang, dess harmoni, dess poetiska drag¹. Den Franklinska glasharmonikan, detta känsliga sjäalars älsklingsinstrument, som i Jean Pauls, Schleiermachers, Tegnér²s diktan och traktan till sist skulle visa sig som en magisk symbol, har i Naumann funnit sin mest övertygade företrädare.

¹ Jfr. även slutkapitlet i min Naumannbok: »Das frühromantische Element in Naumanns musikalischem Stil».

² I »Kronbruden». I den nya musiken dyker glasharmonikan upp t. ex. i E. Křenek's opera »Jonny spielt auf» (scenen på jökeln).

DEN MUSIKALISKA TIDSKRIFTSLITTERATUREN I SVERIGE UNDER 1800-TALET

AV ÅKE DAVIDSSON

Under 1700-talets förra hälft utkommo i Tyskland de första musik-
tidskrifterna, som för övrigt också voro de första facktidskrif-
terna över huvud på konstnärligt område. Den allra första var Johann
Matthesons »Critica Musica» (1722—1725) och den fick snart efter-
följare. Tyskland gick i spetsen och publicerade den ena musiktid-
skriften efter den andra och på 1750-talet följde Holland och Frank-
rike exemplet. Redan omkring 1780 hade tidskriftsväsendet på det
musikaliska området en imponerande och ganska allsidig omfattning
i Europa.¹ Nästan alla kulturnationer höllo sig med en eller flera mu-
siktidskrifter. I detta hänseende utgjorde dock Sverige ett undantag,
ty de svenska musiktidskrifterna började utkomma först på 1820-
och 1830-talen, vilket med tanke på vårt lands under 1700-talet i
övrigt utmärkta kulturella förbindelser med utlandet måste sägas
vara rätt sent. Dessutom voro de svenska tidskrifterna till en början
obetydliga i jämförelse med motsvarande utländska. Det var först
under 1850-talet, som de kommo upp på en högre nivå, fortfarande
dock långt underlägsna sina samtida utländska kollegor. I fortsätt-
ningen kommer vår framställning att visa hur den svenska musik-
tidskriftens utveckling gestaltar sig — från ett anspråkslöst försök
år 1823 till den allt dominerande Svensk Musiktidskrift vid århund-
radets slut. Men den vill framför allt undersöka varje enskild tid-
skrift för sig och visa dess egenart och omfattning, redogöra för dess
viktigaste innehåll och de olika svenska musikskriftställarnas med-
verkan.

De svenska musiktidskrifterna under 1800-talet äro ej många, en-
dast ett 20-tal. Därvid äro då ej medräknade de allmänna tidskrifter,
som ha ganska rikhaltiga musikaliska bidrag, utan endast facktid-

¹ Jfr E. Gregoir: »Recherches historiques concernant les journaux de musique»,
Anvers 1872 och artikeln »Zeitschriften» i H. Riemanns »Musiklexikon», 11. Aufl.,
Berl. 1929.