

STM 1934

Värdesättningen av Josef Haydns konst i Tyskland

En historisk överblick 

Av Adolf Sandberg 

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

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

VÄRDESÄTTNINGEN AV JOSEF HAYDNS KONST I TYSKLAND

EN HISTORISK ÖVERBLICK

Av ADOLF SANDBERGER (München)¹

I den äldre Haydnforskningen är det fem skriftställare, som särskilt gjort sig gällande.² Främst bland dem står *E. L. Gerber*, vilken redan 1790 visar sig utomordentligt väl underrättad om innebörden av Haydns konst (jfr nedan) och som senare (1792) publicerade ett »Versuch eines vollständigen Verzeichnisses von Joseph Haydn's gedruckten Werken» (tryckt i »Bossler's Musikalischer Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft», 25 apr. 1792) samt därefter (1812) en omfattande biobibliografisk artikel, tryckt i hans »Neues historisch-biographisches Lexikon». Bägge dessa arbeten äro alltjämt oumbärliga för varje Haydnforskare.

1810 och 1811 utkommo två Haydnbiografier av *G. A. Griessinger* (»Biographische Notizen») och *A. Chr. Dies* (»Biographische Nachrichten, von Joseph Haydn») vilka bägge bygga på meddelanden av J. Haydn. Så följde 1812 en bok av *G. Carpani* (»Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn»), som redan två år senare plagierades

¹ På författarens, professor A. Sandbergers uttryckliga önskan har hans på tyska avfattade uppsats översatts till svenska. Några kortare citat ha dock bibehållits i originalets form. Uppsatsens titel på tyska: Zur Einbürgerung der Kunst von Josef Haydn in Deutschland.

² Av litteraturen om Haydn kan hänvisas till: Geiringer, K., *Das Haydnbild im Wandel der Zeiten* (Die Musik 1931/32, s. 430 ff.) samt vidare för *Frankrike* till en uppsats av L. de la Laurencie i: *Revue de musicologie* 1932 (novemberhäftet), för *Sverige* till: Hennerberg, C. F., *Schwedische Haydn-Handschriften* (III. Kongr. der IMG, Wien 1909, s. 429 ff.); samme förf., *Det första uppförandet i Stockholm av Haydns oratorium Skapelsen* (Sv. tidskr. f. Musikforsk. 1921, s. 37 ff.); Norlén, G., *Joseph Haydn*, Upps. 1926; Norlind, T., *En svensks [F. S. Silverstolpe] fleråriga bekantskap med Joseph*

av den franske författaren Beyle.¹ Liksom sina föregångare hade Carpani trätt i personliga förbindelser med Haydn (han översatte även texten till Skapelsen till italienska), men han har även tydligen för sin biografi utnyttjat uppgifter i *andra hand*.

Av dessa författare sakna numera Griesinger och Dies betydelse, men däremot icke Carpani. En »musiker» — som sådan citeras han av R. Rolland — kan väl den italienske diktaren icke kallas.² Men han är en dilettant, stående på höjden av sin tids bildning och hans hänförelse och personliga sympati för Haydn har även lärt honom uppskatta Haydns konst, ehuru han eljest, särskilt då det gäller Mozart och Beethoven, visar sig icke kunna förstå tysk musik. För honom äro sålunda de bägge senare upphovsmän till en »i högsta grad tilltrasslad och förvirrad» musik, »full av förfining och lärdom men saknande verkningskraft».³ Haydn däremot »vår Haydn förstod alltid att vara fulländat klar, energisk och naturlig, välklingande och redig, lärd och dock icke torr, melodiös utan att bli platt; han förstod mästerligt att sammanväva motiven utan att bringa oreda i satsen, han var impulsiv och följde dock reglerna; och allt detta under en trängsel av kvicka, aldrig förut hörda infall, med användande av nya medel, djärva grepp och besjälad av en rik ingivelse».⁴

Haydn (Norlind, T., Några livsbilder och kulturbilder ... Lund 1928, s. 15 ff.); Glimstedt, H., Haydn och Sverige (Ord och bild, 1932, s. 129 ff.); för *England*: Parke, W. Th., Musical memoirs, Lond. 1830, bd. 2, s. 29 ff., Pohl, C. F., Haydn und Mozart in London, Wien 1867; för *Amerika* jfr nedan s. 10, not 1.

¹ Beyles arbete utkom under pseudonymen L. A. C. Bombet 1814 i Paris, under titeln: Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur J. Haydn. Jfr för Beyles plagiat R. Rollands inledning till: Stendhal, Vie de Haydn, Mozart et Metastasio, Paris 1914.

² Carpani hade sammanträffat med J. W. Goethe. Jfr G:s brev till Zelter 24.7. 1819: Zu meiner alten Bekanntschaften gehört die des Dichters Carpani, welchen ich 1810 in Töplitz kennen lernte; da dieser guter Alte jedoch kein Wort deutsch spricht, so muss ich Italienisch reden, was jedoch besser geht als ich nach so langer Pause vermuthet habe. Du wirst dich Carpani erinnern, wenn ich sage, dass er ein Büchlein »Le Haydine» geschrieben hat, worin hübsche Sachen über den alten Haydn stehen. Carpani, f. 28.1. 1752 i Villabese (Como), d. 22.1. 1825 i Wien, var först teatercensor och teaterdirektör i Venedig, senare »Hofdichter» i Wien. Hans berömdaste librett var skriven till Paers opera Camilla. Jfr Enciclopedia italiana, bd 9 (1931) s. 129.

³ »delle erudite intricatissime confusioni, piene di ricercatezza e di studio, ma prive d'effetto».

⁴ »il nostro Haydn seppe senza eccezione essere sempre perfettamenteamente

Även i fortsättningen finner man många träffande anmärkningar, som karakterisera den bildade amatören. Så då det är fråga om kvartettkomposition och modulation, motivens fortspinnande och summan av alla dygder: *la buona condotta*. Dilettanten igenkänner man främst på de ständigt upprepade och delvis litet träffande jämförelserna, hämtade från målarkonsten. Hans försök att teckna historiska perspektiv, att leta rätt på rottrådarna till Haydns konst, sakna värde, helt förklarligt för övrigt, då man på Carpanis tid i allmänhet var långt ifrån rustad för dylika uppgifter.

Ojämförligt mera plastiskt och mera fackmannamässigt än Carpani yttrade sig däremot Gerber redan 1790 i sin Haydnartikel uti »Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler».¹ Han skriver där, då det gäller att värdesätta Haydns konst.

»När vi nämna Josef Haydn, så tänka vi på en av våra största män; en stor man under alla förhållanden. Han är vår tids heder. Alltid outtömlig, alltid ny och frappant, alltid storslagen, även när han synes le. Han har skänkt våra orkesterstycken och särskilt kvartetterna och symfonierna en fulländning, som före honom aldrig blivit hörd. Allt kommer till orda, när han sätter sin orkester i rörelse. En obehaglig fyllnadsstämma hos andra tonsättare blir hos honom ofta till en huvudstämma. Varje harmoniskt konstgrepp, härstammande det än från kontrapunktisternas gotiska tidsålder, står honom till buds. Men det får i stället för sin forna stelhet ett angenämt behag över sig, så fort han håller det i beredskap för våra öron. Han kan konsten att av och till förefalla välbekant och blir därigenom, trots kontrapunktiska konstgrepp, populär och omtyckt av alla amatörer. Hans temata bära alltigenom geniets originella prägel och den uppmärksamme åhöraren igenkänner deras upphovsman bland tusen andra. Ibland tyckes i hans verk slumpen ha satt noterna på papperet. Men vilken annan skepnad få icke dessa vid första påseendet så intetsägande noter, då de i fortsättningen omformas av mästarens händer ... Den unga skönheten och den vid partiturstudiet grånade kontrapunktikern, bägge lyssna med nöje till hans verk. Det är bevis nog, till vilken grad natur och konst hos honom förenats. — Redan hans första kvartetter, vilka blevo kända omkring 1760, väckte allmän sensation. Man log och roade sig å ena sidan över deras muntra och naiva karaktärsdrag, och höjde å andra sidan ett skri över att musiken dragits ned och tvingats tjäna en upptågsmakare.

chiaro et erudito, energico e naturale, armonioso e non confuso, dotto e non arido, melodioso e non triviale magistralmente tessuto e non mai intralciato, spontaneo e regolare, e ciò in mezzo alla bizzaria, delle idee non mai piu sentite, alla novita de'mezze all'ardire de'ripieni, alla feracità delle invenzioni».

¹ Leipzig 1790, sp. 699 ff.

Och så ondgjorde man sig över ett nytt påhitt — melodistämman, förd i oktaver. Det var nämligen Haydn, som i dessa sina första kvartetter först införde bruket att förstärka melodien med tillhjälp av oktaven eller att låta första och andra violinen spela i samma oktav. Ett medel, som i stora orkestrar, vid uttrycksfulla ställen, medför stor effekt. Men man vande sig snart vid dessa manér. Ja man efterapade dem slutligen själv. Så återfinna vi i herr kapellmästare Reichardts piano- och sångstycken satser, där Haydns sätt att skriva så illusoriskt och med så stor framgång efterbildats, att man blott av titeln kan se, vem som är författare till dessa vackra stycken — så oupphinnelig och enastående än Haydn eljest är.

Emellertid nådde Haydn, tack vare sin stora begåvning, gradvis en allt större fullkomning, tills han omkring 1780 genom sin kyrkomusik och sina arbeten för teatern nått kulmen av berömmelse såsom tonsättare.»

I inledningen till »Versuch eines vollständigen Verzeichnis . . .»,¹ hänvisade Gerber till sitt ovan anförda yttrande och understryker därjämte vid jämförelse med Italien, Frankrike och England *Tysklands överlägsna ställning inom instrumentalmusiken*. Endast Boccherini och Clementi »kunde uthärda en jämförelse med tysk musik i denna genre». Men Boccherini hade sannolikt lärt av Haydn, »då han sedan flera år korresponderat med honom».²

1812 — i sitt »Neues Lexikon» — hade Gerber mindre att tillägga, då det gällde att karakterisera Haydns konst. Det viktigaste inrymtes i följande satser (sp. 558): »Varje stycke är i sin art ett vackert konstverk och vittnar på varje sida om hans originella begåvning. Man återfinner i alla kompositionerna hans enastående förmåga att sönderdela uppslagen, att skänka enhet åt känslan och därigenom ge satsen en avrundning. Vidare i symfonierna: en ström av stora, ädelt formade musikaliska tankar och i kvartetterna: en galant, kvick och dock konstnärlig stämföring. Han bjuder alltid på nya, intressanta temata och — icke att förglömma — behandlar mönstergillt i ständigt nya modulationsväxlingar konsonanser och dissonanser».

Bland de många skildringar, som, efter Martin Schweyers anteckning i sitt exemplar av Walthers Lexikon (1763): »Haydn, en oförliknelig musiker och tonsättare, som uppehåller sig i Wien.

¹ Jfr A. a. ovan, sp. 129 ff.

² Om denna korrespondens ännu finnes bevarad har icke f. n. kunnat avgöras. Antagandet att Boccherini »lärt» av Haydn behöver ytterligare styrkas.



JOSEPH HAYDN.

Det första i Sverige reproducerade porträttet av J. Haydn.
Stick av Fr. Akrel (Ur: Journalisten, 1793)¹

¹ Porträttet meddelat av docenten T. Norlind.

och i synnerhet skriver vackra kvartetter och symfonier»,¹ efter hand blivit bekanta, nöja sig de flesta med att konstatera hans berömmelse, men gå däremot icke närmare in på arten av hans konst. Men naturligtvis äro trots allt ett konstaterande som det i »Wiener Diarium» av 1766: »Nationens älskling», eller yttrandet i »Hamburger Unterhaltungen» från samma år »en allmänt bekant konstnär», dock av värde för kännedomen om den gradvis tilltagande värdesättningen av Haydn. Exempel på den fortskridande värdesättningen äro även kallelserna till ledamot av sällskap och akademier. »Accademia filarmonica di Modena» tillkommer äran att därvid ha tagit första steget. Av större betydelse äro dock de källor, vilka även sysselsätta sig med Haydns konst. Bland dessa förtjäna nämnas de anmärkningar, som Beethovens senare vän *von Schaden* framställt (Teutscher Mercur, 1776), *Yriartes* dikt »*La musica*»² och *Mozarts* upprepade, tongivande yttranden (från 1781) som: »Ingen kan som Joseph Haydn skämta och verka uppskakande, uppväcka löje och djup rörelse». *Reichardt*, vilken 1775 och 1781 visserligen svärmar för en instrumentalsats »unique teneur», men som 1781 gör koncessioner åtminstone för Philipp Emanuel Bach och Haydn »för deras originella sätt att skildra», blev i det följande (jfr s. 16) vida läraktigare.³ *Schubart* gör visserligen i sitt arbete »*Leben und Gesinnungen*» (Bd, 2, 1793, s. 61) och i »*Teutsche Chronik*» (1789, s. 61. 1790, s. 119, 134) Haydn mindre rättvisa. I sin »*Ästhetik*» (skriven 1784, utg. 1806) skriver han däremot:⁴

»Haydn är en tonsättare med stort geni ... Hans symfonier äro med rätta omtyckta i hela Europa, ty de äro hållna i en verklig symfonisk stil, lätta att utföra, ofta genomströmmade av eld och ett gott lynne. Genom sina stycken för piano har han slutligen blivit alla kännares gunstling. De äro icke blott genomarbetade och anpassade för instrumentet, utan utmärka sig framför allt genom melodiernas ovanliga skönhet. Hans adagios, largos, andantes, cantabiles, rondos

¹ Strunk, O., Haydn's Divertimenti for Baryton, Viola and Bass (Musical Quarterly 1932, s. 226). — Det första omnämnandet av Haydns musik i Amerika återfinnes — så vitt är känt — 1776. Jfr »Über den Zustand der Musik in America, besonders Charles-Towen in South Carolina, in den Jahren 1776 bis 1783» (Utdrag i: v. Eschstruths Musikalische Bibliothek, 1784).

² Madrid 1779, s. 111 ff.

³ Jfr Schreiben über die Berliner Musik 1775, s. 14 samt Musikalisches Kunstmagazin, 1, s. 25.

⁴ Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, s. 227.

och variationer tyckas ha ingivits honom av harmoniens gudinna. Få stycken ha skrivits i Tyskland, som på en gång äro så lärorika för den spelande och underhållande för åhöraren.»

Grétry fäste sig framför allt vid Haydns harmonik: »Huru många harmoniska kombinationer finnas icke i våra dagar, som man förr icke kände till ... Haydns verk ge därpå tusen exempel».¹ Haydn själv höll, som bekant, *melodin* för det viktigaste. »Det är melodin», sade han till Kelly,² »som ger musiken dess tjusning och att frambringa den är mycket svårt ... uppfinningen av en melodi är beroende av lyckliga naturanlag ... vill du pröva, om den verkligen är vacker, så sjung den utan ackompagnemang.» Detta yttrades euligt Kelly antingen 1784, då Kelly besökte Haydn under tre dagar i Eisenstadt eller 1794 i London.

Över Haydns variationer skrev Vogler 1793:

»Der erste Mann, der uns allgemeine Variationen gelehrt hat, der sie auf alle Instrumente verbreitet hat, der auch zum Verdienste, phraseologisch gross zu sein, jenes, Gesänge und Themen selbst erfinden zu können, gesellet, ist der unnachahmliche Haydn ...»

En viss besvikelse bereder oss *Heinse* i sin roman »Hildegard von Hohenthal» (1795). Haydn kallas visserligen »den imponerande Josef» och ställes som första exempel på satsen: »Ingenstädes kan man bättre än i musiken skilja på *snillet* och det *endast efter regler tillverkade*». Men han måste dela denna ära med »hundra andra».

Däremot äro de uttalande, som pastor *Triest* gör i sina »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert»³ mycket givande:

»Alla som hitintills skrivit symfonier och kvartetter stå tillbaka för den man, som med alltid ny, outtömlig, beundransvärd kraft varit verksam nästan redan ett halvt århundrade och som blivit den tyska instrumentalmusikens störste främjare under den sista tredjedelen av det förra århundradet. Redan länge har hela Tyskland hyllat vår store Haydn. Redan ha de pedantiska myggsilarnes hesastämmor och de som drevo gäck med honom bringats att tystna. Tysta äro även de, vilka ville bryta staven över ett verk, fyllt av tusen skönheter, så snart de stötte på ett par förbudna, ja till och med endast förtäckta, kvinter och oktaver. Man har börjat inse, att Haydn med sin djupa kännedom om den musikaliska grammatiken var överlägsen mången kontrapunktiker, som slog sig för bröstet. Vem glä-

¹ Grétry, Mémoires ou Essais sur la musique, 1789; tysk övers. Leipz. 1800. s. 219.

² Jfr Kelly, M., Reminiscences, Lond. 1825, 1, s. 190.

³ Allg. musikalische Zeitung, 1801, nr 24.

der sig icke över, att namnet Haydn vid århundradets slut i utlandet nämnes med vördnad och att man i London och Paris börjar att lovsjunga hans senaste verk ... Men varför skall jag — därtill alltför lätt förledd — blott och bart genom deklamationer söka gjuta en droppe i havet. Jag vill hellre våga försöket att klargöra för mig själv — och kanske för många annan, som icke tänkt sig in i saken — *varpå* Haydns storhet egentligen beror: Allt förenas för att göra honom till den störste instrumentalkompositören.

I sin ungdom var han (liksom Graun, Hasse, Schulz m. fl.) en mycket omtyckt sångare. Han studerade de italienska mästarne, och vem kan därför förundra sig över, att han skänkte oss så härliga melodier, att allt i hans verk även på de mest invecklade ställen sjunger så vackert, att hans satser i den allvarliga och i den komiska stilen ha en sådan av kraft fylld simplicitet, och att han genast hänrycker både kännaren och amatören. Med sångstudierna förenade han ett hängivet studium (närd av Bachs och andras verk) av harmoniläran, och frukterna därav blevo de djärvaste, mest överraskande och icke minst barocka modulationer, med vilka han tjusat oss. Nu lägga man därtill hans kunskap om instrumentens var för sig egenartade karaktär och den sällsynta originaliteten hos en man, som trots den oerhörda mängden av egna arbeten icke kopierar sig själv ... Med allt detta framstår vår store mästare för oss visserligen såsom beundransvärd, men icke obegriplig. Dock — härmed äro icke alla orsakerna till hans storhet uppräknade. Kvintessensen av hans begåvning synes mig vara hans lätta handlag med rytmen — och däri har han icke sin like. Hans konst bottnar för övrigt i vad engelsmännen kalla *humor*, vilket ord icke helt återges av det tyska *Laune*. Denna senare egenskap förklarar hans fallenhet för komiska vändningar och hans ännu större förmåga att ge dem en allvarlig mening. — Ville man även draga en parallell med andra berömda män, kunde J. Haydn med hänsyn till fantasiens ymnighet kanske jämföras med vår Jean Paul, dock själfallet frånräknat den kaotiska uppläggningsen, ty den klart lysande framställningen (*lucidus ordo*) är icke den minst betydande av Haydns egenskaper. I betraktande av hans humor och lynnets originella läggning (*vis comica*) kunde han jämföras med Lor. Sterne. Ville man vidare med två ord ange karaktären av Haydns kompositioner, så bleve det — synes mig — genom uttrycket *konstnärlig popularitet* eller *populär konstnärlighet* ... Men i vilken genre är Haydn störst? Denna fråga gäller varje mera betydande tonsättare från sista tredjedelen av 1700-talet, ty man fordrar av honom, icke blott att han skriver mycket, utan även att han är verksam på flera olika områden. Nu är det visserligen sant; en äkta konstnär uppväcker alltid intresse, vilken del av sin konst, han än bearbetar. Men det är lika visst, att till och med den mest originella begåvning — i synnerhet vid en tid, då konsten från en liten planta vuxit ut till ett månggrenat träd — blott i en eller några delar av sin konst kan arbeta med utmärkt framgång. Och därför fruktar jag icke att gå till anlopp mot de flesta

kännares och kritikers omdöme, när jag uppställer följande klassifikation av Haydns verk. — Första rummet intaga utan tvivel hans symfonier och kvartetter. Det andra hans kompositioner för piano. Men i dessa är han endast framstående, när det gäller att återge det känslösa och det veka och genom sin förmåga att göra en konstnärligt arbetad sats lättfattlig. I andra hänseenden kunde (utom Mozart) många nyare pianokompositörer göra honom rangen stridig, isynnerhet Muzio Clementi med sin själ av eld (ja kanske också i framtiden, *wenn sich das Wildschwarmende gelegt hat*, en Beethoven) m. fl. Härefter följa hans kyrkomusik och sist styckena för teatern, i den mån dessa blivit kända. Ett belägg för denna uppfattning ger bl. a. till och med ett verk, som väckt nästan lika stort uppseende som Mozarts Trollflöjten, nämligen Skapelsen. Vad detta verk beträffar, så vågar jag påstå, att det varken kan taga något ifrån eller lägga något till Haydns verkliga konstnärsrykte — jag åsyftar då icke det rykte, han vunnit hos den stora hopen. Vördnaden för en stor man får icke blanda oss och låta oss beträffande detta verk åsidosätta estetikens krav. Vad kan väl denna i musik satta naturlära eller *Geogonie* säga oss, där föremålen passera förbi som i en lanterna magica ... Måste det icke smärta varje beundrare av Haydn, att se denne mans krafter till nackdel för konsten — ty sådana exempel äro ofta farliga — slösas bort på en text, som icke är honom värdig? — I sanning, upphovsmannen till den gamla mosaiska sabbatssången kunde väl icke drömma om, att denna prydd med den moderna tonkonstens hela prakt skulle ännu mot slutet av 1700-talet göra sådan lycka! Blott om man icke fäster sig vid texten — något som många kanske skulle önska vara möjligt — kunna de över måttan härliga körerna hålla oss skadeslösa för de estetiska missgreppen i flertalet av verkets delar. Men nog härom. Efter min övertygelse — om det behövdes skulle den vidlyftigare kunna försvaras — kan detta verk såsom helhet taget icke förmera Haydns berömmelse. Men det kan litet eller icke alls minska hans rykte, ty texten var ju icke av honom och han själf alltså icke skuld till, att den tvang honom till en oavbruten framställning av *objekten* i stället för av *subjektet*. Dessutom skrev han detta oratorium — och det bör för mannens stora förtjänster ej glömmas — egentligen för engelsmännen, vilka ännu äro vana vid Händels regn- och snömalningar, och vilka, om de bliva sin smak trogna, måste betrakta Skapelsen som ett mästestycke ... Så har därför ingen kompositör under förra århundradet gjort så mycket för instrumentalmusikens förkovran som vår fader J. Haydn ...»

Liksom hos Heinse är även mycket litet att hämta hos *Bertuch*,¹ då det gäller den konstnärliga värdesättningen av Haydn. Hans meddelanden äro emellertid ur biografisk synpunkt viktiga, då han återger Haydns av honom själf för Bertuch berättade ung-

¹ Jfr Journal des Luxus und der Moden, 1805, s. 444 ff.

domsminnen.¹ Av icke mindre värde är han såsom bibliograf, då han såsom *den förste* erhöill tillåtelse att publicera ett utdrag av Haydns förteckning från år 1805 »von denjenigen Compositionen, welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18^{ten} bis in das 73. Jahr componiert zu haben».

Värt beaktande är, vad Wenzel Johann *Tomaschek* berättar i sin självbiografi om Haydns verk.² Visserligen överdriver den bömiske mästaren, då han påstår, att Haydn före sina resor till England icke väckt någon uppmärksamhet i Wien. Det räcker att häremot erinra om den tiostrofiga dikten av »Caroline von Gr.» i »Wiener Theater-Almanach» 1795. Men å andra sidan kan icke betvivlas, att först framgången i England väckt åtskilliga wienare ur deras likgiltighet. Haydn själv menade, »att han först från England blivit ryktbar i Tyskland». Men detta kan väl endast gälla Wien, där kejsar Franz, som han själv omtalade för Haydn, förut icke visste »vilken berömd man han hade till undersåte». Det erkännande, som kom Haydn till del vid uppförandet av Skapelsen, kom efter Tomascheks mening tyvärr för sent och först sedan Haydn

»hade åstadkommit utomordentliga och av ingen övertrumfade verk. Till dessa kunde i synnerhet räknas hans kammarmusik, som genom den lätta, klara och flytande melodiken och den organiskt genomförda och otvungna stämföringen komma att njuta en evig vår. Av icke mindre värde äro hans symfonier, vilka tjänade andra berömda tonsättare till mönster för deras *senare* komponerade symfonier. Jag känner även sånger av honom, som i uppfattningen av texten kunna gälla som mönster i hela världen. Jag anför här blott en enda till texten *Du Treue, kennst nicht meinen Schmerz, bist weit entfernt von mir*, som tillhör det mest gripande inom sånglyriken.»

Beträffande Haydns kyrkomusik menade Tomaschek:

»att Haydns friska, ofta barnsliga humor, och den låga plattform, han som musikalisk estetiker stod på (sic!), gjorde, att dessa allvarliga verk fingo en profan bismak... *Jesu sju ord på korset* äro i sin ursprungliga gestalt det enda verk, vilket från början till slut är hållet i en ämnet värdig ton.»

Flera goda iakttagelser finner man även i brevväxlingen mellan Zelter och Goethe. Så skriver Zelter i ett brev den 9 mars—2 april 1814: »Da kam Haydn, dessen Art getadelt wird, weil sie den bitteren Ernst seiner Vorgänger gleichsam travestierte». Zel-

¹ Jfr Bemerkung auf einer Reise durch Thüringen nach Wien 1805 bis 1806, (1808), H. I., s. 175 ff.

² Jfr Libussa, Jahrbuch für 1846 (Prag), s. 332 ff.

ter beundrade Haydn sedan länge, 1804 skrev han på titelbladet till Haydns messa, nr 4: »Opus summum viri summi J. Haydn». Den 20 maj liknar han Haydns menuetter vid Goethes dikter, av vilka han njuter på samma sätt: »allerliebste Sternschnuppen, fix, klar und wahr». Och i ett brev från den 30 juli 1819 heter det: »Beethoven ... lässt es sich sauer werden ... doch ver ihnen (näml. österrikarne) den nationalen Humor wie eine unvermischte Quelle, die keinen andern Strom aufnimmt, vorüberführt, das ist Haydn, der in ihnen wohnt, weil er aus ihnen kommt. Sie scheinen ihn alle Tage zu vergessen, und täglich lebt er ihnen wieder auf».

I en recension av Skapelsen hade Zelter gjort gällande, »att det vore omöjligt att i konstnärlig form återge *kaos*, men att geniet städse och så även i detta fall hade till allas beundran lyckats åstadkomma det *omöjliga*». Denna sin åsikt hade Zelter styrkt genom flera exempel. »Den gamle Haydn lät hälsa mig ... att min utläggning stämde fullt överens — som han nu först insett — med hans *imagination*». Den 25 maj 1826 skriver Zelter till Goethe om sin uppsats »Josef Haydns Schöpfung, aufgeführt an dessen Geburtstag 31. März 1826», en uppsats som senare trycktes i »Kunst und Altertum», därför — som Zelter säger — »den gamle humoristen var mig så kär».

»Den gamle humoristen» var naturligtvis en lika ensidig karaktéristik, som det av Göthe fällda yttrandet om Haydns »Leidenschaftslosigkeit».

Rörande är Michael Haydns yttrande om Skapelsen till vännen pastor Rettensteiner i Arnsdorf: »Vad min bror i sina körer skapat för evigheten är utomordentligt». Dock var han icke okritisk gentemot Josef. I Årstiderna fann han sålunda »några ställen mycket svåra att förstå», och »i ett berömt verk av sin store bröder» anmärker han på passager »som icke voro efter hans smak».¹

Ett löjligt original, som bl. a. redan Carl Maria Weber i sina »Vermischte Aufsätze» spisade av, var författaren till »Briefe über den Geschmack in der Musik»,² hovmusikern från Würtemberg, *Baptist Schaul*. Schaul tillbad Jomelli och Bocherini, han var en sannskyldig »italianissimo», för vilken italiensk musik gällde *förmer* än Haydn och Mozart. Haydns kvartetter beredde

¹ Biographische Skizze von Michael Haydn, Salzburg 1808, s. 25 och 13.

² Carlsruhe 1809, s. 10—11.

honom »blott en ytlig, snabbt förflyktande» underhållning, och dock var han för god musiker för att icke erkänna det väsentliga i Haydns stil.

»I Haydns kvartetter», säger han, »kommer jag alltid att beundra det skapande geniet, vilket likt en kameleont antar alla möjliga skepnader. Har han en gång bestämt sig för ett tema i ett allegro, föredrar han det därefter på hundra olika sätt, än i basen, än i violan, än i första eller andra violinen. Plötsligt förändrar han det med ett penseldrag helt och hållet, och dock skiner temat igenom, så att man icke kan undgå att förundras. Hans adagiosatser bringa alltid nya och överraskande vändningar; hans oförlikneliga menuetter äro fulla av gott lynne och uppsluppen komik. Och dock föredrar jag vår Boccherini ...»

Jämför man Reichardts »Vertraute Briefe»,¹ som han skrev från Wien 1808—09, med hans tidigare yttranden, (jfr ovan s. 10), måste man erkänna, att han gjort stora framsteg som Haydn-kännare. Om kvartetterna heter det nu:

»Haydn öste ur den muntert framporlande källa, som stod hans älskvärda, originella natur till buds. Hans naivitet och muntra lynne äro oförlikneliga» (s. 251). »Familjerna Esterhazy, Lobkowitz m. fl. brukade sysselsätta de hos dem anställda konstnärerna i full utsträckning för egen räkning, också påträffar man icke bland dem en så fertil begåvning som Haydn, vilken med sina för furst Esterhazys kyrka och teater skrivna verk, kunde lyckliggöra hela Europa, ja hela den musikälskande världen» (s. 303—304). »Till innehållet och karaktären iakttar man i hans kvartetter en stadigt fortskridande utveckling ...» (s. 451).

Han betraktar Haydn såsom en evigt fortlevande ande, en ande, som skänkte människorna ett nytt, glädjerikt liv. »Och så länge toner förmå tolka det oändliga, kommer hans konst att för eftervärlden blomma lika friskt som nu».

När *Arnolds* arbeten utkommo, hade Haydn redan avlidit. »Vår tids heder» kallas han 1810² och vidare »en alltid imponerande och stor» konstnär, »även då han synes le». I ett senare arbete³ ger han — jämte mycket redan förut bekant — i en brett hållen undersökning flera nya synpunkter på mästarens konst. Det viktigaste må här återges:

»Det är främst i symfonierna och kvartetterna som Haydn utmärkt sig framför alla andra kompositörer, och det är i dessa han brutit

¹ Amsterdam 1810.

² Arnold, J. F., W. A. Mozart und Josef Haydn, Erfurt 1810, s. 107.

³ Arnold, J. F., Joseph Haydn. Seine Kurze Biographie und aesthetische Darstellungen seiner Werke. Erfurt 1816, s. 32—36.

sig en ny väg, som ingen före honom beträtt. Dessa symfonier och kvartetter bestå av en svit, där de olika styckena icke förbundits med varandra. Först kommer ett allegro, därefter ett adagio, så en menuett och slutligen ett rondo eller en annan sats i snabbt tempo.

Allegrosatserna utmärkas av kraft och de äro hållna i en livlig jämnt fortlöpande stil. I deras senare del är genomarbetningen mycket egendomlig och skrivsättet merendels lärt. Det finns icke en musikalisk tanke, vore den aldrig så enkel eller mångskiftande, som icke genom omvändningar, sönderdelning av temat eller dess förflyttning till en annan stämma, blir intressant. Säkerheten och vanan i det kontrapunktiska arbetet, understödd av en outtömlig melodisk ingivelse, ledsagar örat till vildmarker och bråddjup, dit man gärna följer en så säker ledare. Och man blir belönad ... Såsom den skapande naturen själv, för vilken allting lyckas, så är hans begåvning. I honom vila alla krafter; han sätter dem i rörelse och vad som sker, det blir bestående och hör till tingens ordning. Ofta ha Haydns kompositioner intet tema, utan tyckas börja mitt i satsen, och dock vittna de — trots den bekymmerslösa hållningen — genom sitt jämna flöde om mästarens hand.

Adagio- och andantesatserna ha de mest olika former. Merendels äro de brett hållna och tyckas skrivna i stor stil. Men de fordra ett briljant, livfullt föredrag och tillhöra på det hela icke den känslösa genren, utan andas snarare en nationell glättighet och ett gott lynne, som icke dröjer kvar i ett smäktande, allvarstungt känsloläge...

Menuetterna äro i uppfinningen och det tekniska utförandet så rikt utstofferade, att man ofta i en enda menuett av Haydn finner tillräckligt material för en hel komposition. Man gör orätt att mäta dem efter den dansande menuettens mått. De äro fastmer en särskild genre och stå som små lysande kroppar på konstens firmament och tillhöra — likasom så många naturens uppenbarelsen, vilkas rätta grund man icke ser eller förbiser — omslagets prydnader.

... De sista allegro- eller rondosatserna, i vilka Haydn begagnar sig av alla de formmedel, som rytmen, tempot och harmoniken tillstådja, bestå merendels av korta satser. I dessa når han ofta genom en grundlig genomarbetning i högsta grad komiska effekter... I mitten och i slutet av satsen äro de fulla av liv och pikanteri, röra sig fritt och dristigt och förtrolla och hänrycka även det mest bortskämda öra. Varje ansats till allvar är blott till för att i ett oväntat ögonblick understryka det lätta skämtet och driva gäck med oss från alla håll. Till slut tröttna vi på att gissa, vad som skall komma härnäst...

Denna här beskrivna *Elementargeist* äger alla Haydns verk i mer eller mindre grad och därpå beror: att alla Haydns instrumental-kompositioner för örat framstå som en slags *romantisk* målning, till vilken Haydn ensam är upphovsman. Denna målning kan icke översättas genom ord eller begrepp, och förnuftet och känslan kunna icke motstå dess angenäma verkningar.

Varför har då ingen annan förstått att handhava formerna såsom Haydn? De funnos ju sedan länge till gagn för alla. Och varför har av alla Haydns otaliga efterbildare ingen förstått använda dessa former just som Haydn? Eller, när hela denna hjord av imitatorer sökte efterapa honom, varför blev deras musik, trots formefterbildningen, icke Haydns lik och varför står den så långt efter originalets?

Det är sant, hans melodier tyckas till en början vara oss bekanta. Men mycket snabbt måste man låta en sådan tanke falla och säga sig själv: nej jag tar miste, jag har icke hört något dylikt förr. Men just däri ligger storheten i hans konst. Den är ny, men osökt och populär . . . Han uppträder som en slug talare, som, när han vill övertala oss, utgår från en redan allmänt erkänd sats. Snart vet han emellertid att skickligt vända satsen så, att han kan övertala oss till vad som helst och till och med till att omfatta motsatsen till vad han först uppställt. Så slinker Haydns musik in genom örat, emedan vi tro oss höra något lättfattligt, något redan förut hört. Men snart finna vi, att det icke rör sig om det vi trodde skulle komma. Vi höra något nytt och förvånas över mästaren, som slugt bjöd oss något nytt under sken att berätta allbekanta saker . . .

Att vissa kategorier inom musiken ligga särskilt väl till för honom beror därpå, att han likasom andra konstnärer är bunden av sin individualitet och sina personliga karaktärsdrag. Att återge glädje lyckas honom i genomsnitt bättre än att måla smärta och förtvivlan. Han har även de mest olikartade tungomål för att uttrycka olika arter av glädje och förstår att skilja dessa arter åt och karakterisera dem. Den triumferande godmodigheten — man jämföre sista satsen i jaktsymfonien — den komiska grandezzan överhuvud, det naivt-glättiga, det naivt-veka, allt behärskar han suveränt. Detta karaktärsdrag genomlyser hans flesta instrumentalkompositioner, isynnerhet menuetterna och rondosatserna. Till och med den första satsen av hans symfonier bygger ofta på ett rondo och kommer en att tro, att det är fråga om sista satsen. Ofta — som i flera av hans sonater och i några av hans senare symfonier — övergår han efter en mycket allvarsamt hållen, imponerande inledning till ett glatt, muntert tema, som driver gäck med oss. I denna kategori av förnimmelser är Haydn alltid lika originell, lika outtömlig i uppfinningen, lika oupphinnelig i temats genomarbetning. Mindre originellt, om även på ett lika konstrikt sätt, återger han det vekt svärmiska. Här överträffas han — väl icke tekniskt — men i originalitet vida av Mozart.

Jag återkommer än en gång till den orättvisa beskyllningen, som sätter Haydn i manérmakarnas (der Maniristen) klass och frånkänner honom förmågan att ge uttryck åt starka sinnesrörelser. Sant är visserligen, att Haydn på det hela längre dröjer vid skildringen av det glada och naiva, under det att han mera antyder och endast ger en konturteckning av smärtan och sorgen. Men är icke just detta bevis på en klok politik? Haydn vet, att intet avtrubbas fortare än

känslan av vemod och smärta liksom för övrigt alla sorg uppväckande känslor. Naturen själv gav oss även flera uttryck för glädjen än för smärtan . . . Skildringen av en annans smärta kan i längden icke fängsla vår uppmärksamhet. Smärta uppväcker deltagande, deltagandet föder en önskan att hjälpa, att förjaga smärtan och åter göra den sorgmodige glad. Men uppehålles skildringen för länge, så avtrubbas känslan, och deltagandet förbyts i likgiltighet och kyla. Musikens princip är fortskridning, den kan därför icke i längden återge upprörda sinnestillstånd. De äro människolivets dissonanser och de kunna endast upplösas i glädjens harmonier eller i en upphöjd ro. Smärtan, uppfattad såsom en sinnets dissonans, återges av den efterbildande tonsättaren i dissonanta tongångar. Men dessa dissonanser äro blott förhållningar till en upplösning, som icke får fördröjas över hövan. Jag erinrar blott om den effekt, som ett snabbt muntert rondo gör efter ett svärmodigt adagio. — Därför antyder Haydn endast smärtan och återvänder snabbt till de glada känslorna. Han tar hänsyn till åhörarna, som han ville muntra upp och underhålla.»

Även Arnolds analyser av enstaka vokalverk (Skapelsen, Års-tiderna, Jesu sju ord på korset, Tobias hemkomst, Stabat mater m. fl.) innehålla många goda iakttagelser.

Med en hänvisning till *musica romanesca* och en sammanställning av Haydn och Ariosto hade redan Carpani i viss mån hänfört Haydn till romantikerna. Vi se även, att Arnold tar sikte på Haydns frändskap med dem. Emellertid accentueras synpunkten först skarpare av romantikerna själva. Enär Haydn var höjd över »das Leben der Prosa», så är han redan — enligt Hoffmanns mening — en romantiker.

Med romantikens genombrott berör man nu en av de mest egenartade sidorna i Haydns konst. Här hade Arnold kommit till korta. Men i huvudsak är icke heller Hoffman stadd på rätt väg, dels därför att han överallt söker jämförande bilder, dels därför att han hos Haydn blott ser till det naiva, till »mannen, som i denna genre (symfonien) åstadkommit små nätta saker».

»Barnasinnets glada gemyt» — heter det 1814 i »Phantasiestücke in Callots Manier» på tal om Beethoven — »är förhärskande i Haydns kompositioner. Hans symfonier leda oss in i gröna lunder, som icke avgränsats, i ett brokigt vimmel av lyckliga människor. Ynglingar och flickor sväva förbi i ringdanser; skrattande barn stå bakom träden eller titta fram mellan rosenbuskarna, de retas och kasta blommor på varandra. Det är ett liv i kärlek och sällhet som före syndafallet, ett liv, där evig ungdom råder. Det finns inget lidande, ingen smärta, blott en vemodig trånad efter den älskades bild, som svävar i fjärran belyst av aftonrodnaden; som icke kommer närmare, men ej heller försvinner. Och så länge den blir kvar, kommer icke nat-

ten, ty den älskades bild är just aftonrodnaden, som förgyller berg och lund.»

Många användbara synpunkter jämte åtskilliga, som peka åt fel håll finner man i *Nägelis* »Vorlesungen».¹ Beroendet av Ph. E. Bach (s. 157), menar han, bevisas redan av Haydns första sonater (s. 152), och han förstår därmed troligen editionen av det s. k. opus 30 hos Artaria (de sex sonaterna i C, ciss, D, E, G, c). I sina kvartetter eftersträvar mästaren framför allt en brett hållen melodi (s. 153—56), en »kantabilitet, som återfinnes i Haydns kvartetter icke blott i adagio- utan ibland även i allegro-satserna», och »en frihet från varje tvång». Däremot höra vi om symfonierna, att Haydn i dessa snarare »hade överfört en utvidgad kvartettstil till orkestern, än skapat en i verklig mening symfonisk stil . . . på vilken konstvärlden ännu väntade». Och detta skrivet ett år före Beethovens död och tre år efter uruppförandet av nionde symfonien.

Jämte alla dessa yttranden, vilka åtminstone försöka göra Haydn rättvisa, stå en rad andra, åt vilka vi i våra dagar kunna skänka ett medlidandets löje. Men på sin tid kommo de skada åstad. Så heter det 1768 hos Hiller:² »Det kan icke förnekas, att man i symfonierna finner väl genomarbetade affektbetonade satsar. Men åstadkommer icke stilblandningen, allvaret och komiken, poesien och prosan, som ofta blandats om varandra i samma sats, ibland en dålig effekt.» Och 1770 karakteriserar Hiller en hos Bailleaux i Paris som op. 7 publicerad symfoni på följande sätt: »Den andra symfonien är till större delen en misslyckad och mothjudande efterbildning i Filz' manér.»

Enligt Junkers omdöme åter³ är Haydn fränstötande och bisarr.

»Hans skämtlynne . . . har uppenbart haft elaka följder för tonkonsten, ty om alla ville gälla som humorister, så beskydde oss Herren för aldrig upphörande skrattsalvor — eller för att falla i vanmakt . . . Haydns symfonier kunna minst av allt kallas symfonier,⁴ ty hans känslouppfattning är för ensidig.»

Däremot har även Junker skänkt erkännande åt kvartetterna.

Följden av dylika uttalanden kunna vi iakttaga hos kejsar

¹ Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten, Stuttgart und Tüb. 1826.

² Die Mannheimer und die Wiener Sinfonie.

³ Junker, K. L., Zwanzig Componisten, Bern 1776, s. 59, 64 (anm.) och 66.

⁴ Jfr här Mozarts yttrande ovan.

Jösef II. Kejsaren betraktade Haydn som en upptågsmakare, och han kunde icke förmås att frångå denna uppfattning, som antagligen bibringats honom av ledaren för hans privatkapell *Franz Kreibich*, kammartjänaren *Strack* eller den i högre kretsar gärna sedde tonsättaren *Hoffmann*. Så yttrade han 1788 till Reichardt¹ med hänsyftning på Haydn: »Jag trodde, att Ni herrar berlinare icke tyckte om ett sådant skämtlynne, ej heller jag bryr mig om det» och 1786 till Dittersdorf, »skämtar han icke ibland väl starkt?»² Dittersdorf gav ett träffande svar: »Haydn kan skämta utan att dra ned konsten». Även *J. A. P. Schulz* måste ibland ingripa mot dem som kallade Haydn för en upptågsmakare.

Så berättas i »Allgemeine Musikzeitung»³ att Schulz 1799 på en konsert hörde en symfoni av Haydn. Bredvid honom stod en f. d. sångare . . . som gärna klandrade allt, som icke var stöpt efter gammal schablon. Nu visste han att Schulz hade varit Kirnbergers elev och sade därför till honom för att ställa sig in: »Vad tycker Ni om den här upptågsmakaren?» Schulz blev upprörd över att man smädade hans avgud och svarade: »För denne upptågsmakare faller jag ned i tillbedjan.»

Åter och återigen betonas Haydns skämtlynne på bekostnad av hans andra egenskaper. Så av *Spazier* 1800 i yttrandet: »Varje människa återspeglar mer eller mindre den egna individualiteten . . . Haydn gör sig bättre som kvickhuvud än då han blir sublim och vill imponera, med Reichardt är förhållandet det rakt motsatta.»

Å andra sidan varnade man Rosetti att efterbilda Haydns djupsinne, då han i alla fall icke kunde uppnå honom.

Emellertid förebrädde man Haydn även annat än hans lust att skämta. Så anknöt *v. Eschtruth* 1785 i »Musikalische Bibliothek» till *Cramers* vänliga recension (Magazin der Musik, Jhrg. 1) av Haydns sonat för fyra händer »Il maestro e scolare» och håller före, att i detta verk fanns intet att skänka lovord åt, ty:

»Att lyssna till en melodikedja av de mest utstuderade tongångar, där varje passage upprepas två gånger, först i ett djupare läge och därefter i ett högre, måste med nödvändighet framkalla samma avsmak som att lyssna till en samling av de bästa och kvickaste infall, vilka demonstreras först av läraren i basen och därefter av lärjungen i diskanten.»

Även publiken tog på ett karakteristiskt sätt avstånd vid en

¹ Reichardts autobiografi i: Allg. musik. Zeit. 1812, s. 667.

² Dittersdorfs autobiografi (1801), s. 233.

³ 1801, sp. 405—406.

slottskonsert i Triesdorf 1790 genom att prata under uppförandet av hans symfonier »trots Haydns stora rykte».¹ Och ännu senare fanns det människor, vilka funno Haydns symfonier långrådiga och ointressanta. Rousseau² kallade dem 1825 enformiga och samma år berättar Thibaut³ på tal om tidens framsteg, att »man på sina håll kommit så långt, att Haydns härliga symfonier betraktades som föråldrade och kastades i skräpvrån».

Ett kapitel för sig är det sätt, varpå man ställde sig till Haydns tonmålningar i Skapelsen och Årstiderna, särskilt det senare verkets första avdelning. Vad Triest och Zelter principiellt hade att invända mot kaos och de andra måleriska skildringarna i Skapelsen, därom har i det föregående talats. I Paris fränkände man 1801 Skapelsen över huvud all poesi och fann tonmålningen av kaos otillfredsställande.⁴ Salieris opera *Tarare* vore vida att föredraga framför Skapelsen och Haydn hade överhuvud misslyckats att återge »das Ideal der Schönheit». I övrigt skriver Schiller 1801 till Körner: — »På nyårsaftonen uppfördes Haydns Skapelse, av vilken jag dock hade föga glädje, därför att den är ett mischmasch och utan karaktär.» Därtill anmärker David Strauss,⁵ »att skildringen av Noaks ark blev den allvarlige Schiller för starkt, den var det också för Beethoven, om vilken vi veta, att han gärna gjorde sig lustig över detta ställe. Båda hade icke tillräcklig humor för att förstå Haydn i denna punkt.»

Då det gällt Haydn ha för övrigt även senare flera framstående musiker icke alltid utmärkt sig. Schumann lät 1841 undslippa sig den fatala bekännelsen: »för nutiden är Haydn icke av större intresse.»⁶ Liszt skriver den 28 maj 1855 till furstinnan Wittgenstein, att han hört Skapelsen, som »m'a passablement ennuyé d'un bout à l'autre». Wagner lärde först känna Skapelsen, då han som kapellmästare i Dresden dirigerade detta verk.⁷ Men

¹ Speyerer Korrespondenz 1790, s. 151.

² Brümmer, E., Beethoven im Spiegel der rheinischen Presse. Bonn 1933, s. 51.

³ Über Reinheit der Tonkunst (1825), Uppl. 1893, s. 29.

⁴ Mercure de France. Jfr Zeitung für die elegante Welt, 1801, sp. 355—356.

⁵ Der alte und der neue Glaube (1872), 16. uppl. Bonn 1904, s. 100. I motsats till Schiller var Wieland hänförd över Haydn: ... »O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief, ist wach! wer ruft nicht; Wie schön ist diese Erde». Avtryckt hos Arnold, a. a., s. 153 ff.

⁶ Ges. Schriften, 4. Aufl. 1891, s. 301.

⁷ Mein Leben, 2, s. 150.

han hade förståelse för Haydns sätt att arbeta och för hans musikaliska uppfinning. Ännu på ålderdomen vederkvickte han sig på kvällarna efter slutat arbete genom att fyrhändigt med fru Cosima eller Hans Richter spela symfonier av Haydn.¹

Den bästa Haydnkännaren av de stora tonsättarna från 1800-talet var emellertid J. Brahms. I Detmold påträffade han de numera på ett gåtfullt sätt försvunnna eller förstörda resterna av Haydns kompositioner, som tillhört det därvarande hovkapellet, och han studerade under en tid oavbrutet och så gott som uteslutande Haydns verk. Och då Mörike i sitt arbete om Mozart 1856² ansåg, att Haydns »humor mången gång var urmodig och lik en hårpiska, som, då trollkarlen spelar, skämtsamt dansar på hans rygg», hade Brahms redan nått fram till den enda rätta uppfattningen om Haydns konst — nämligen, att den äger en sluten enhetlighet och uppbäres av sitt eget värde.³

Huru mycket rätt och lärorikt som än efter Gerber, Triest och Arnold yttrats om Haydn, är det likväl först Franz Josef Fröhlich, som ånyo träffar måltavlans mitt. Han fick 1828 i uppdrag att skriva artikeln *Haydn* i Ersch' och Grubers »Encyklopädie» (Sekt. 2, Th. 3). Visserligen äga även smärre bibliotek detta berömda uppslagsverk från äldre tid. Men trots detta är Fröhlichs arbete föga känt även bland Haydnforskare, ehuru dess värde redan understrukits av Wurzbach. Det kan därför vara skäl att ånyo draga fram det i ljuset.⁴

»Allgemeine musikalische Zeitung» presenterade 1808 Fröhlich för en större publik med följande ord:

»Herr Josef Fröhlich är anställd med fast avlönning såsom musikdirektör och privatdocent i Würzburg för att leda de där studerande i orkesterspel och därigenom höja deras smak samt bidra till utbredningen av en ökad kärlek till konsten. Han skall meddela dem undervisning samt vidare utan ersättning instudera och dirigera de stycken, som uppföras vid vinter- och sommarkonserterna. Slutligen skall han utan ersättning hålla föreläsningar i musikens teori med hänsyn tagen till musikens estetiska sida.»

Ur detta Fröhlichs »collegium musicum» framgick senare Kungl. musikskolan i Würzburg, det nuvarande »Bayerisches

¹ Briefe Cosima Wagners an ihre Tochter Daniele von Bülow. Stuttg. 1933, passim.

² Mozart auf der Reise nach Prag.

³ Kalbeck, M. J. Brahms, Wien 1904, Bd 1, s. 327 ff.

⁴ Ett nytryck förberedes att utkomma i Regensburg, Verlag Bose.

Staatskonservatorium der Musik» i samma stad, en läroanstalt, som inom sitt område är en av de bäst ledda, som finnas i världen.

Om innehållet i Fröhlichs artikel kan jag fatta mig kort och hänvisar i stället till mitt nytryck av artikeln (se ovan). Dess huvudsakliga värde ligger däri, att Fröhlich i långt högre grad, än förut varit fallet, tar avstånd från uppfattningen om Haydn som en upptågsmakare. Han vindicerar honom ånyo den ställning, som redan Mozart anvisat honom, nämligen *konstnärens*, åt vilken blivit givet att kunna förvandla »hjärtats alla rörelser» till musik. Det karakteristiska för Haydns konst är, enligt hans mening, dess »sammansmältning av nordtyskarnas allvarsmättade, elegiska musik med sydtyskarnas mera leende och glada tonkonst». — Det är överflödigt att tillägga, att Fröhlichs artikel även innehåller förträffliga iakttagelser om Haydns kompositionsteknik och hans beroende av folkmusiken o. s. v.¹

Vi märka av Schumanns ovan anförda yttrande, till vilket skulle kunna fogas andra, fällda av mindre betydande män, att Fröhlichs totalbild av Haydn gått förlorad för den närmast följande tiden. *Heinrich Riehl* och *Hermann Kretzschmar* ha senare i mycket bidragit till att göra Haydn full rättvisa. Att ånyo helt få fram den rätta bilden av Haydn är en konstnärlig uppgift, som kan räknas till en av samtidens viktigaste. Adagiosatsen ur den nyfunna partitan i B-dur borde få även en aldrig så självbelåten mästardirigent att förstå, vad som i detta hänseende ännu återstår att göra.

¹ Omkring Fröhlich har redan vuxit upp en liten litteratur. Bl. a. märkas K. Kliebert, »Leben u. Wirken F. J. Fröhlich» (1888) och samme förf. »Denkschrift anlässlich des 100 jähr. Bestehens der K. Musikschule Würzburg» (1904), s. 15 ff. Jfr f. ö. Fröhlichs betydelse som Beethovenforskare: A. Sandberger, *Ausgew. Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd 2.