

**STM 1919**

**Ferdinand Zellbell d. y. och hans opera »Il giudizio  
d'Aminta»**

*Av Einar Sundström*

© 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.

## FERDINAND ZELLBELL D. Y. OCH HANS OPERA IL GIUDIZIO D'AMINTA.

Af EINAR SUNDSTRÖM.

»Zellbell, med djupa insikter både i komposition som ock i musikens exekution, hade hemkommen från sina resor, på tolv år icke givit det ringaste prov av sina insikter vid andra tillfällen än koncerter uppförande på riddarhuset och orgornas spelande i storkyrkan. Han hade under ett kort vistande i Ryssland uppfört därstädes en opera av sin komposition, vilken vid första representationen föll. Hans insikter blevo oss onyttiga».

Sådant är det omdöme Ehrensvärd består den yngre Zellbell i sin bekanta skildring av svenska teaterns instiftande. Huruvida det i huvudsak är rätt träffat eller ej, är ej meningen att här granska. Men att E. i uttalandet om Zellbells opera far vill, är uppenbart och motsäges även från annat håll. Salvii Lärda tidningar förmåla sålunda att operan vid sitt framförande mottogs gynnsamt, och att den icke upptogs i Stockholm kan förklaras på annat sätt än genom dess inneböende svaghet. Förnyade concertuppföranden av enstaka brottstycken synas tala för, att huvudstadens publik fann behag i Z:s komposition. För övrigt skall det i det följande visas, att Z:s dramatiska alster var en exklusiv tillfällighetskomposition, som knappast med framgång kunnat helt reproduceras vid ett annat tillfälle, på en annan ort, hade musiken varit än så förträfflig.

Zellbell, som var son till den av samtiden för sitt koralboksförfattarskap kände organisten i Stockholms storkyrka, föddes år 1719. Sin uppfostran till musiker erhöi han av fadern, J. H. Roman samt Telemann i Hamburg. Vid några och tjugu år hade han redan framträtt som tonsättare och bl. a. 1743 full-

bordat en kantat, avsedd att förhårliga arvfursten Adolf Fredriks ankomst till Sverige. Emellertid kom concertstycket, som till text av fru Nordenflycht tonsatts för kör, solo samt duetter för alt och bas, icke att uppföras förr än sju år senare 1750. Antagligen väckte det därvid höga vederbörandes tillfredsställelse, ty den unge kompositören tillades genom kunglig fullmakt den 18 juli samma år karaktären av hovkapellmästare för sin »uti musiquen wiste besynnerlige insigt och skickelighet». Dessutom anbefalldes han, att vid hovet uppvakta som concertmästare. I ersättning för sistnämnda beställning utlovades honom 800 daler silvermynt för år, så snart kapellmästaren Brandt, som för tillfället uppbar concertmästarearvodet, tillträtt kapellmästarlönen. Ytterligare hugnades han med försäkran att dessförrinnan vid första inträffade ledighet få tillsvidare uppbära ordinarie kapellistlön. Utsikterna för Z. att inom rimlig tid vinna sin säkra om ock knappa bärning kunde sålunda tyckas mycket lovande, men det skulle snart visa sig, att de gjorda utfästelserna först sent och endast efter upprepade klagomål från Z:s sida skulle nå sin fullbordan. År 1753 avled sålunda kapellisten Zelliger, utan att Z. erhöi det ledigblivna arvodet, och när J. H. Roman 1758 gick ur tiden, ryckte väl Brandt upp i den avlidnes ställe, men Brandts befattning erhöi icke av Z., utan av musikern A. Perrichon, som tidigare tjänstgjort i Adolf Fredriks hovkapell. Höga vederbörandes handlingsätt vid det senare tillfället får sin förklaring därav, att det furstliga hovkapellet vid tiden för Romans frånfälle var ställt på avskrivning. Riksdagen hade såväl 1752 som 1756 i anseende till de dryga kostnaderna hemställt om kapellets indragning, och överstemarskalksämberet ansåg sig säkerligen genom Perrichons förflyttning gå de uttalade önskingarna till mötes. Z. lät sig emellertid icke nöja med det skedda och uppnådde även, efter att hava framställt sina klagomål hos riksens ständer, omsider 1761 rättelse i det senare befordringsärendet.

När Roman dog befann sig emellertid Z. icke längre i Sverige. Nedstämd av de ovissa framtidsutsikterna, hade han vänt hemlandet ryggen för att på främmande ort pröva sin lycka samt ytterligare evertuera sig inom sin konst. Målet för resan hade han satt till Petersburg, där enligt hans egen utsago »musiken är uti mycken aktning och florissant tillstånd

genom de därvarande habile musiciens». Valet av vistelseort visade sig vara lyckligt, ty inom kort erhöi han utmärkelsen att sätta musik till den opera, med vilken kejsarinnan Elisabeths födelsedag den 18 december 1758 skulle högtidlighållas. Till textförfattare hade utsetts venetianaren Lodovico Lazoni, vilken till synes mindre kände herre på den tryckta libretton tituleras doktor. Uppgiften var uppenbarligen strängt begränsad. Det gällde framför allt att frambringa ett superlativt beröm, ägnat den höga spectratricen, och på den dramatiska sannolikheten ställdes antagligen mindre krav. Lazoni bör kunna anses hava fyllt sitt värv på ett glänsande sätt. Visserligen är hans opus i litterärt hänseende fullständigt misslyckat, men i gengäld så bräddat med ett servilt och sliskigt smicker, att även den anspråksfullaste i detta hänseende bör hafva känt sig tillfredsställd. Författaren själv synes emellertid varit medveten om den bristande lödigheten av sitt alster, ty han har avhållit sig ifrån att tillägga detsamma benämningen drama per musica och i stället åtnöjt sig med den mindre utfordrande beteckningen festa teatrale. Som överskriften till dessa rader utvisar, bär för övrigt handlingen titeln *Il giudizio d'Aminta*, och är uppdelad i två avdelningar. Fabelns innehåll kan i korthet återgivas sålunda: Herden Aminta irrar uttröttad omkring i en skog i närheten av Petersburg. Utmattad nedsjunger han slutligen på marken och insomnar. Diana inträder och prisar i högstämnda ordalag den fågring naturen förlänat Elisabeths födelsedag. Sedan hon därefter i en aria lättat sitt överfulla hjärta, upptäcker hennes blickar Aminta. Denne, som genast inser att han har en gudinna framför sig, redogör beredvilligt hurusom han på grund av vidriga öden drivits från sin födelseort vid adriatiska havet och nu olycklig irrar omkring i världen. Diana underrättar honom om den mäktiga självhärskarinnans omedelbara närhet och Aminta skyndar att hos denna söka sin lycka. Giunone uppenbarar sig och inlåter sig i samspråk med Diana. De övriga skådespelarna, som efter att hava förklarat att tiden oåterkalleligen ilar framåt skyndar bort. De kvardröjande gudinnorna ena sig om, att tidens utsago till trots Elisabeths minne skall städse fortleva. Nu svävar en duva över scenen och nedlägger mellan de förvånade gudinnorna en blomsterkrans. Nyfikna undersöka dessa kransen och upptäcka därvid en inskription: *Questa di fior*

*contesta preziosa corona, a colei, ch' è piu degna il ciel la dona.* Diana undrar, vem som skall bliva den lyckliga ägarinnan och vem som skall koras till en ny Paris samt anropar Giove att ej ånyo uppväcka striden om det gyllne äpplet. Mercurius inkommer och lugnar henne med upplysningen, att Aminta skall bliva skiljedomaren, och att gudinnorna ej behöva frukta några tvistigheter. Giunone tror sig nu fyndigt nog kunna förutsäga, vem som skall vinna kransen, varefter de närvarande förena sig uti en pompös kör. Därmed är den första akten till ända. Den andra akten utfylles af betydelselösa samtal mellan de uppträdande, avbrutna av upprepade solonummer, och slutligen tillerkänner Aminta, sedan scenen förvandlats till ärans tempel, Elisabeth kransen. Innan täckelset faller, utföra samtliga en jublande slutkör.

Som av den lämnade innehållsredogörelsen framgår saknar Lazonis verk all handling, och det kan vara överflödigt att tillägga, att någon karaktäristik ej heller förlänats de agerande. Egentligen äger hans opus ej något annat gemensamt med tidens koncertopera, sådan den tack vare i främsta rummet *Apostolo Zen* och *Metastazio* vunnit litterär berömmelse än den rent yttre formen. Liksom i den traditionella operan upptar monologer och dialoger det största utrymmet, men under det samtidens mera berömda textförfattare endast av hänsyn till kompositören tämligen sparsamt instrött solo- och ensemblenummer, begagnar sig L. av varje tillfälle att anbringa lyriska partier, icke blott för att giva tonsättaren tillfälle att briljera, utan även för att på lämpligaste sätt bringa kejsarinnan sin hyllning. Till en del använder han sig därvid av den gängse knappa formen, d. v. s. åtta versrader för varje solonummer, men understundom överskrider han den vida, måhända därtill föranledd av formella svårigheter. Någon ursprunglighet i val av bilder och uttrycksätt förmår han icke uppvisa. Lyriken klingar, där den höjt sig till någon flykt, i det hela som i flertalet andra samtida operor. Naturligtvis har han icke kunnat underlåta att lämna små poetiska naturskildringar, så tacknämliga för tonsättaren, och i dessa saknas självfallet icke den muntert drillande näktergalen, ej heller den stilla sorlande floden. Bägge gamla bekanta från det pastorala musikdramat.

Bortser man från möjligheten att genom sin komposition vinna anseende och framgång, bör tonsättandet av Lazonis

mischmach ej hava inneburit någon särdeles lockande uppgift för Zellbell. I texten fanns ju intet som kunde inspirera hans fantasi, och antagligen var den tillmätta kompositionstiden ganska knapp. Men å andra sidan fingo nog flertalet samtida operakompositörer mera sällan libretter, som kunde tillfredsställa deras berättigade krav, och för det mesta gällde regeln att åstadkomma en mycket snabb arbetsprestation. Det låg därför vikt på att genom rutin och skicklighet ersätta, vad som kunde brista av inspiration. Att detta särskilt måste gälla Zellbell är självfallet och röjes även i hans arbetsresultat, i första hand i avseende på melodiken. Säkert har han mången gång måst tillgripa en redan förut fylld skissbok för att klara melodien till ett eller annat tråkigt solonummer, och man kan icke neka till, att hans uppfinning understundom förefaller föga omedelbar. Bäst lyckas han, när han anslår visans eller hymnens ton. Ej sällan blir han rent trivial och utmärker sig för övrigt genom bristande rytmisk pregnans. Ett av de bättre proven på hans uppfinning meddelas längre fram.

I det rent tekniska utförandet av solo- och ensemblenummer ansluter han sig till sedan länge prövade regler. I allmänhet har han sålunda använt sig av den tredelade dacaporian. Arians första del, som är den ojämförligt omfångsrikaste, behandlar de fyra första versraderna, varemot andra delen upptager de fyra senare. Härefter följer da capo. Mellansatsen går vanligen i en tonart nära besläktad med inledningssatsens, och då denna är en durtonart ej sällan i motsvarande molltonart. Uti melodiskt avseende skiljer sig mellansatsen ibland — men icke alltid — från den föregående. Äfven tempo och taktindelning bidraga understundom att skänka behöflig kontrastverkan. Koloraturen, som antagligen på grund av lokala förhållanden ej är allt för halsbrytande, är helt förlagd till mellansatsen. Arian begynner för det mesta med en ritornell (två undantag härifrån finnas), upptagande sångtemat och utfört av den vanligen till stråkkvartetten begränsade orkestern (piccola, flöjt och horn förekomma likväl även), varefter solisten tämligen oförändrat upprepar samma tema. Stråkarne understödja därunder vanligen colla parte eller röra sig i enformigt accompagnerande åttondelar för att i enstaka fall vinna större självständighet. Harmoniken företer intet oväntat. Modulationen rör sig som regel till dominanten för att därefter utan allt för

stora extravaganser återvända till tonikan. När situationen så fordrar kastar emellertid Z. da capoarian och använder i stället andra former. Så exempelvis, då Giunone i slutet av första akten efter Mercurios meddelande vem som skall bliva skiljedomare hyllar Elisabet i ett väklingande arioso.

mezzo forte

Già mi pre-dice il co-re il deg-no posses or, se in pre-mio del va-

lo-re il ciel lo do-ne-rà

mezzo forte forte

All' an-i-ma piu bella se lo destina il ciel, non è El-sa

mezzo forte p

quella, Numi! ah mai sa-rà!

Som redan nämnts har Lazaroni även i en aria inflickat en liten naturskildring. Z. har tacksamt utnyttjat uppslaget och till följande ord skrivit en målande musik.

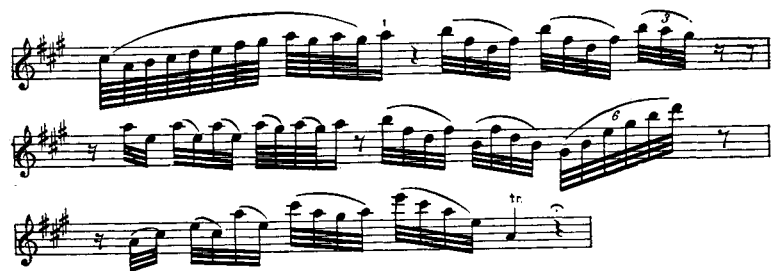
Al grato ventilar  
d'un Zeffiro leggiere  
ferma tra rami il vol,  
e spiega l'usignol  
l'interno suo piacer  
col dolce canto.

Oltre l'usato  
e il prato adorno,  
e dice il rio  
col mormorio,  
questo é quel giorno  
bramato tanto.

Arian accompagneras förutom av stråkarne även av en piccolaflöjt, vilken senare har till uppgift att härma näktergalen. Piccolan inträder redan i ritornellens andra takt med sitt kvitter



och återkommer sedermera flitigt under hela arian bildande genom sina skalgångar och muntra drillar en angenäm kontrast till sångstämman. Vid textorden col dolce canto kulminerar hans rörlighet i följande tongångar.



Duetten, som i en regelrätt opera, ofta utlöser den hårt spända konflikten, finnes även i Il giudizio d'Aminta. Den saknar emellertid här varje berättigande och utgör endast ett versifieradt, likgiltigt samspråk mellan Giunone och Aminta. Kompositionen af densamma är föga märklig. Sångstämmorna inträda med samma tema efter varandra och förena sig efter en kort ansats till imitation i homofon stämförning. Av festspelets samtliga recitativ hava endast två behandlats

accompagnerrande, det ena som inledning till efterföljande aria, det andra fristående och öppnande första akten. Nu är det ju så att recitativi con stromenti bäst lämpa sig för skildrande av intensiva sinnesstämningar, antingen framkallade av handlingens tillspetsade konflikt eller försakade av rent yttre omständigheter, t. ex. de i tidens operalitteratur ofta återkommande ombrascenerna. Il giudizio d'Aminta lämnar emellertid kompositören knappast tillfälle att briljera med en själsskildring. Å andra sidan kan icke förnekas, att just den inledande scenen möjliggör för en skicklig skribent att lägga sin dramatiska förmåga i dagen. Zellbell har likväl näppeligen förmått att begagna sig av den erbjudna möjligheten. Återgivandet i toner av Amintas förtvivalade belägenhet, då han trött och förtvivalad irrar omkring i skogen är tämligen matt och åstadkommes egentligen av ett föga målande tema, vars senare del gång på gång återkommer och avbryter monologen.



Till sitt festspel har Zellbell skrivit två Ouvertyrer, en till vardera akten. För bägge har han valt den italienska operasymfoniens form, d. v. s. en långsam sats innesluten mellan två perioder, utförda i ett rörligare tempo. Det har uppenbarligen för Zellbell i första hand kommit an på att genom en pompös inledning bibringa åhörarna en festlig stämning. Satsbyggnaden saknar intresse. Den första Ouverturen anslår genast ett i uppstigande terser återtaget fanfarartat tema. Något pregnant kontrasterande sidomotiv förefinnes icke, utan det givna uppslaget repeteras flitigt i olika tonarter och satsen utfylles i öfrigt av passageverk. Enahanda är förhållandet med den andra orkesterinledningen, som är byggd på ett ytterst enkelt tema i treklängen. Mellan- och yttersatserna förete ej heller de något remarkabelt med avseende på temabehandlingen. De utmärkas emellertid, liksom även solosatserna, av ett omsorgsfullt utarbetat dynamiskt beteckningssätt. Det lider för övrigt intet tvivel, att Zellbell ställt mycket stora fordringar på det konstnärliga utförandet av sitt opus, och det kan därför vara skäl att något närmare ingå på de anvisningar, han i detta syfte meddelat.

Som känt är reglera äldre tiders tonsättare för det mesta det musikaliska uttryckssättet genom att använda sig av registerdynamik. Det gällde i främsta rummet att fördela verkningarna mellan ett forte och ett piano, och för att uppnå denna effekt använde man sig av orkestrens olika klanggrupper. Växlingen mellan tutti och soli eller skilda instrumentgrupper medförde det önskade resultatet. Givetvis kunde varje enskild klangkombination även utföra såväl forte som piano; en småningom skeende övergång från det ena stadiet till det andra var däremot icke tillfinnandes. Den musikaliska effekten byggde därför för det mesta på en plötslig växling mellan stark och svag ton. Mot mitten av 1700-talet uppstår emellertid en strävan att bättre än förut utnyttja övergångsprincipen och över huvud vinnlägga sig om en finare utförd nyansering. Att närmare behandla utvecklingen av denna riktning är emellertid här ej meningen, varför vi kunna omedelbart övergå att granska Zellbells dynamiska skrivsätt.

Andantets tema i första Ouvertyren framföres till en början i piano av stråkkvartetten.



Det repeteras omedelbart i samma besättning, nu i mezzo forte samt gentages därefter ögonblickligen för tutti i forte. Därefter följer slutfrasen i piano, framfört av oboerna. Vi ha alltså här att göra med registerdynamik och eoeffekt, men övergången till forte har tydligen markerats. En i viss mån olikartad effekt uppnår Zellbell kort därefter i de nio takter, som från andantet leda över till den snabba yttersatsen. I för örigt samma besättning har han här för de uppåtstigande skalgångarna angivit utvecklingen mezzo forte < forte < fortissimo. Samma styrkegrader föreskriver han för övrigt gång på gång i ritornellen efter ariornas slut. I huvudsak företrar emellertid Zellbell den omedelbara övergången mellan forte och piano. I ariorna återkommer denna effekt — ofta mycket verkningsfull — under en mångfald takter gång på gång. Då accompagnementet i regel endast omfattar stråkarna, inträffar här ingen växling mellan olika klangkombinationer. — Ett alldeles särskildt intresse ådrager sig beteckningsättet i Giunones

aria uti andra akten: Per lei divien maggiore, där vi påträffa en stegring, som uttryckligen utmärkts genom den, denna tid mindre vanliga termen crescendo.

Genom det anförda exemplet framgår mycket tydligt, att Zellbell ej står främmande för de samtida, märkliga dynamiska strävandena. Tyvärr förbjuda de fåtaliga numren för full orkester ett närmare klarläggande av Zellbells dynamiska intentioner; behandlingen av de talrika vokalkompositionerna lämnar ju icke tillfälle att i detta hänseende bilda sig en tydlig uppfattning. Uppenbart är likväl, att han ännu vid tonsättandet av *Il giudizio d'Aminta* icke hade någon aning om den briljanta effekt, som kröner den dynamiska utvecklingen under 1700-talet — mannheimercrescendot. Kännedomen om dess omsorgsfullt byggda styrkestegring, kulminerande i en lidelsefull urladdning i fortissimo, hade med all säkerhet annars förmått honom att giva sina ouverturer en åtminstone delvis annan gestaltning.

Inför Zellbells dynamiska skrivsätt — så föga märkligt det än kan förefalla ett nutida öga — står man med skäl med

en viss undran. Och frågan, varifrån han hämtat sina impulser och kunskaper i detta hänseende, tränger sig med nödvändighet fram. Man känner sig icke övertygad om, att faderns eller Romans undervisning bibringat honom de kunskaper han visar

sig besitta. Knappast kan heller hans insikter i dynamiken härledas från vistelsen hos Teleman i Hamburg. Möjligt är naturligen, att han i Petersburg, varest enligt hans egen utsago musikkulturen stod mycket högt, kunnat röna ett inflytande, som han omedelbart tillgodogjort sig vid tonsättningen av sitt fästspel. Men mot ett sådant antagande talar den omständigheten, att han före komponerandet endast en mycket kort tid uppehållit sig uti den ryska huvudstaden. Sannolikare synes mig vara, att han hämtat sina impulser under Stockholmstiden och sin tjänstgöring i hovkapellet. Visserligen äger man ringa kännedom om orkesterspelet under sjuttonhundratalet i Stockholm. Finge man tro Ehrensvärd, skulle det hava varit allt annat än framstående. Men Ehrensvärd synes icke, då det gäller omdömen i musikaliska frågor, vara att fullt lita på, och man bör dessutom icke glömma, att det för honom var angeläget att genom en svartmålning av den föregående tiden låta den nyinstiftade operan och dess prestationer framstå i bjärtast möjliga dager. Det förefaller i själva verket av många skäl mycket troligt, att musikkulturen i Stockholm allt ifrån början av 1740-talet var relativt hög. Särskilt bör orkesterspelet kunna hava rönt ett välgörande inflytande genom den verksamhet det från Tyskland av Adolf Fredrik medförda kapellet utövade. Under sådana omständigheter synes möjligheten för Zellbell att i sin födelsestad inhämta kännedomen om modernare dynamiska principer icke utesluten. Efter återkomsten från Petersburg fick han för övrigt själv tillfälle att som orkesterledare verka för de nyare idéerna. Hans program upptogo därunder alster av flera märkliga samtida kompositörer, ej minst den i dynamiskt hänseende mycket nogräknade Jomelli.

Till sist endast ett ord om Zellbells orkester. Stråckkvartetten är naturligtvis hans främsta uttrycksmedel. Violinerna föra såväl i ritornellen som i accompagnementet melodistämman, där ej ett polyfont skrivsätt är förhanden. Andra violinen går för det mesta unisont med den första eller utfyller harmonien, men uppträder mindre sällan självständigt. Altviolinerna förekommer egendomligt nog i den senare Ouverturen i dubbel besättning och har uppenbarligen tilldragit sig kompositörens intresse i någon högre mån, än vad i regel är förhållandet uti samtida operaverk. Basson förklaras uttryckligen utförd av basfiol eller cembalo. I den första Ouverturen förekomma

ytterligare två horn, tre trumpeter, två oboer samt basun. Flöjterna, som icke medverka i tuttit, uppträda någon gång vid solosatsernas accompagnement.

Att med tillhjälp enbart av festspelet skapa sig en bild av Zellbell som tonsättare erbjuder vissa svårigheter. Förutsättningar att på underlag av Lazaronis text åstadkomma ett mera betydande verk förelågo ju icke, och man må därför ej förundra sig över, att här och var påträffa partier, vilka mindre väl synas vittna om Zellbells tonsättarkapacitet. Å andra sidan kan icke förnekas, att flera enskildheter giva en antydning om, att vi här hava att göra med en långt ifrån obetydlig tonkonstnär. Icke minst det dynamiska skrivsättet avslöjar för oss Zellbell som en musiker av mindre vanligt intresse och låter oss för övrigt ana, vilken betydelse hans senare verksamhet som musikledare i Stockholm bör hava ägt för musiklivet därstädes. Att följa honom efter hemkomsten till Stockholm från det kortvariga besöket i Ryssland faller likväl utom ramen för denna uppsats,

*Använda källor:* Partitur till Zellbells festspel. Ms. i Mus. Akad. bibl. — Il giudizio d'Aminta, festa teatrale . . . In Sit Petroburgo 1758. (tr. textbok i Kungl. Bibl). — Eichornska saml. i Kungl. Bibl. — Riksdagshandlingar (1761) i Riksark.