

**STM 1927**

**Antonio Salieri - Beethovens lärare**

*Av Julius Rabe*

© 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.

## ANTONIO SALIERI — BEETHOVENS LÄRARE.

AV JULIUS RABE, Stockholm.

Bland Beethovens lärare i Wien nämnes alltid den gamle hovkapellmästaren Antonio Salieri vid sidan av Haydn och Albrechtsberger. I regel heter det, att Beethoven studerade vokalkomposition, synnerligast på italienska språket, eller dramatisk musik hos denne ryktbare operakompositör, och endast Hugo Riemann ger i den av honom bearbetade sista upplagan av Thayers verk några närmare notiser om dessa studier. De skulle ha gällt betoning och uttrycket av enskilda ord, versernas rytm och metriska indelning, tankegångens logiska uppdelning, stämningen i texten och dess musikaliska motsvarighet. Riemann meddelar också, att undervisningen hos Salieri icke var regelbunden och systematisk, samt att Beethoven hos honom tillägnat sig metoden att på riktigt sätt deklamera en text. Men om någon djupare inverkan av Salieri på Beethovens stil eller konstnärliga personlighet vill han icke höra talas, och så vitt den som skriver detta kunnat finna, har förhållandet mellan Beethoven och Salieri aldrig blivit föremål för någon omsorgsfullare analys. Dessa rader vilja nu endast komma med några synpunkter, som kunna ge vid handen, att detta problem inte bör vara alldeles utan intresse för den Beethovenforskning, som vill klarlägga förutsättningarna för Beethovens nya och djärva symfoniska stil, vars estetiska innebörd säkerligen är minst lika betydande som dess rent musikaliska förtjänster.

Att Beethoven stått i ett mera personligt förhållande till Salieri än till någon annan av sina lärare, det känner var och en, som något sysslats med Beethovens levnadshistoria. Redan ålderskillnaden mellan lärjungen och hans tre huvudlärare i Wien betinga detta förhållande. Salieri var visserligen tjugo år äldre än Beethoven, men Haydn och Albrechtsberger voro resp. 38 och 34 år äldre än sin elev. Salieri

hörde till Beethovens umgängeskrets. Visserligen råkades de icke alltför ofta, men avslutandet av de egentliga studierna under Beethovens första år i Wien — ungefär år 1795 — medförde intet avbrott i deras förbindelse. Beethoven tillägnade Salieri sina 1799 publicerade tre violinsonater op. 12, och Moscheles berättar<sup>1</sup>, att han en gång 1809 på Salieris bord funnit en papperslapp, där Beethoven med stora bokstäver ritat: "Der Schüler Beethoven war da!" Och vid Beethovens stora konserter i december 1813, då "Wellingtons Sieg" uppfördes, fanns Salieri bland de musiker, som gjorde Beethoven äran av att medverka, och dirigerade "kanonaden" utanför podiet.

Salieris levnadsbana var sällsamt lysande. Han var född 1750 i Legnano och började tidigt sina musikaliska studier. Florian Leopold Gassmann, som var en kunskapsrik och klok musiker och studerat hos Padre Martini, och som 1771 blev hovkapellmästare i Wien, fick sin uppmärksamhet riktad på den unge Salieri, tog honom 1766 med till Wien, lät honom bo i sitt hem, undervisade honom personligen och bragte honom i förbindelse med det kejsarliga hovet, där man snart nog fick upp ögonen för denna talang. 1774 blev Salieri efter Gassmans död "Kammer-Compositeur" hos kejsaren och dirigent vid italienska operan samt senare (1788) hovkapellmästare. Redan hans första opera, "Le donne letterate" (1770), vann Glucks bifall, och han visade sig redan nästa år, 1771, med sin "Armida" fullt förtrogen med Glucks operastil.<sup>2</sup> Denna opera blev en utomordentlig framgång och följdes sedan av ytterligare operaverk, minst ett om året.

Hur betydande hans anséende var redan vid denna tid, framgår av en notis i J. F. von Mosels "Ueber das Leben und die Werke des Antonio Salieri" (Wien 1827). Mosel — om vilken senare skall talas — erhöll av Salieri någon tid före hans död en del självbiografiska notiser, som han dels citerar ordagrant, dels bygger sin framställning på i nyssnämnda arbete. Där heter det: "Um diese Zeit (1772) erhielt er einen Ruf zu dem Hoftheater in Stockholm auf drei Jahre. Da aber der Kaiser dieser Reise wenig Beifall gab, blieb Salieri in Wien".

<sup>1</sup> Thayer-Riemann I, 366.

<sup>2</sup> Glucks opera med samma namn är först av år 1775.

Att Salieri skulle ha haft något med Gustaf III:s operaplaner att göra, har hittills icke varit bekant. Tyvärr har det icke varit tillfälle att i vårt riksarkiv pröva riktigheten av denna uppgift. Alldeles gripen ur luften kan den inte gärna vara, då den går tillbaka på Salieri själv. Den anföres i detta sammanhang endast för att visa, att Salieri redan vid ett par och tjugo års ålder hörde till de talanger, man talade om inte endast i Wien utan även vid utländska hov.

Salieris vänskap och beundran för Gluck förde honom 1784 till Paris. Mosel berättar, att Gluck av Paris-operan uppfordrades att nämna någon ung musiker, "der fähig wäre, für das erwähnte Theater eine französische Oper nach den Grundsätzen jener Kunst-Philosophie zu schreiben, welche Gluck durch Wort und That gelehrt hatte, und mit deren Befolgung allein eine *wahrhaft dramatische Musik* hervorgebracht werden kann." Gluck föreslog Salieri och så skrev Salieri, såsom han själv säger "unter Glucks Leitung", sin första franska opera, "Les Danaïdes". Texten var av den från Glucks operareform välbekante Calsabigi, och musiken uppgavs vara av Gluck och Salieri. Först efter den tolfte föreställningen, då man icke längre behövde tvivla på styckets succès, avslöjade Gluck det rätta förhållandet. I Paris förblev sedan Salieri i flera årtionden ett stort namn och hans förnämsta operor hörde till de största framgångarna på operan.

Efter återkomsten till Wien följde utnämningen till hovkapellmästare, och därmed kom Salieri att intaga en central ställning i kejsarstadens konstliv, ehuru han redan 1790 befriades från skyldigheten att dirigera på teatern. Man skall knappast finna någon skildring av Wiens musikliv under årtiondena omkring 1800 ända fram till omkring 1820, där icke Salieri framträder som den stora personligheten. Mängder av elever samlades omkring honom, vid hovet stod han högt i gunst, och främlingar uppsökte honom från när och fjärran.

Musikhistorien har däremot inte alltid talat väl om honom. Legendan att han skulle ha förgiftat Mozart, får väl anses vara definitivt avlivad. Men det kan vara svårt att värja sig för intrycket att han vid några tillfällen intrigerat mot Mozart<sup>1</sup>, och han hade utan tveivel kunnat bistå honom särskilt under de två svåra sista åren. Några bevis för hans

<sup>1</sup> Se Mozarts brev till Puchberg; Schiedermayer II, 309.

illojalitet finnas emellertid icke. Däremot var Salieri veterligen en av de få vänner, som kommo till Mozarts begravning.

Mosels skildring av Salieris person ger läsaren emellertid ett ytterst sympatiskt intryck. Han var en gladlynt och välvillig, kanske en smula svag man, som vid flerfaldiga tillfällen visade omtanke och hjälpsamhet mot medmänniskor. När Gassmann dog, återgäldade han på det vackraste sätt dennes tidigare hjälpsamhet. Han levde ett lyckligt familjeliv, och Salieris egen, av Mosel ordagrant citerade berättelse om hur han fann sin hustru, är en liten förtjusande novell om blyg ynglingakärlek och manlig beslutsamhet, när det gällde att korsa flickans giftaslystna förmyndares planer. Liksom Beethoven var även Salieri dyrkare av naturens skönhet och höll av Wiens omgivning, där han hade sina favoritplatser, ja särskilda träd, som han älskade och uppsökte för att i stilla svärmeri vila ut från arbete och förtretligheter. Han ägde också ett fint sinne för humor, och om hans älskvärda självironi vittnar hans yttrande: "Wie sollte ich die deutsche Sprache gut gelernt haben, da ich erst fünfzig Jahre in Deutschland lebe?" Liksom Gluck, vars modersmål var tjeckiska, lärde sig Salieri aldrig att tala tyska obehindrat.

Om arten av Salieris undervisning synes råda en viss oklarhet. Han gav dels undervisning i sång, dels i komposition. Den senare uppgives i allmänhet ha gällt "italienische Gesangskomposition und dramatische Musik." Dessutom vet man, att det mestadels icke var fråga om ordnade lektioner eller metodisk kurs, utan att det gick mera tvångsfritt till. Det är också bekant, att Salieri på detta sätt gratis undervisade unga musiker, som voro mindre bemedlade. Som hans elever nämnes utom Beethoven och Franz Schubert, vars talang Salieri var med att upptäcka, en hel rad av dåtidens dei minores: Joseph Weigl, Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Giacomo Meyerbeer, Friedrich Himmel och andra.

Redan Ignaz von Seyfried betecknar i sin beryktade upplaga av "Beethovens Studien im Generalbass etc." förhållandet mellan läraren Salieri och hans elever såsom en "lehrreicher Umgang", lärorik samvaro. Jag skulle här vilja fästa uppmärksamheten på en annan, som det vill synas, hittills förbisedd källa, som närmare anger, vad Salieri avhandlade med sina elever under den fria samvaron med dem. Denna källa

är ett brev från Nepomuk Hummel till Ignaz von Sonnleithner.<sup>1</sup> Här ger Hummel en redogörelse för sin levnadsbana, och på tal om sin lärare berättar han om kontrapunktiska studier hos Albrechtsberger samt om sin lärotid hos Salieri, som gav honom undervisning "in der Gesangskomposition, in den ästhetischen Ansichten und der musikalischen Philosophie überhaupt."

Detta uttalande om innehållet av Salieris undervisning stämmer alldeles med vad man vet om formen för hans lärarverksamhet. "Die ästhetischen Ansichten" kunna inte meddelas på några lektioner, och den tvångsfria, "lärorika samvaron" är det lämpligaste forum för diskussion om "die musikalische Philosophie überhaupt." Det finns ingen anledning att icke betrakta Hummel såsom fullt vittnesgill, och lika litet har man skäl antaga, att icke Beethoven fått samma slags undervisning av Salieri som Hummel. Man kan väl föreställa sig att någon elevens tonsättning av en uppgiven italiensk arietext bildade utgångspunkten för ett resonerande om allt mellan himmel och jord, som kunde ha sammanhang med musik, och det är då klart, att lärarens estetiska grundtankar och synpunkter på enskilda konstfrågor kommit att bli av utomordentlig betydelse för utformningen av lärjungens uppfattning av musik. Med andra ord: det kan vara av vikt att lära känna Salieris musikaliska åskådning, ty Beethoven har säkerligen icke kunnat undgå att påverkas av den. Visserligen var Beethoven ingen omogen yngling, när han kom till Salieri. Tvärtom har man att föreställa sig honom så pass utvecklad, att han icke varit motståndslöst prisgiven åt sin lärares inflytande. I den omständigheten, att Beethoven så länge upprätthöll den personliga förbindelsen med Salieri, ligger emellertid en antydning om att han icke gjorde motstånd mot, icke stod alltför kritiskt och avvisande till denne sin lärares konståskådning.

Salieri har icke efterlämnat några skrifter, som kunde ge besked om hans musikestetiska åsikter. Mosel antecknar visserligen några uppsatser av hans hand, men de äro ej av någon vikt för den fråga här intresserar. Men dels är Salieris konstnärliga trosbekännelse fullt klarlagd genom hans för-

<sup>1</sup> Tydligt avsett att ingå i arkivet hos Gesellschaft der Musikfreunde; först publicerat i "Neue Zeitschrift für Musik" 1838. Senare avtryckt hos La Mara, m. fl.

hållande till Gluck, dels lämnar Mosel i sin redan citerade skrift "Ueber das Leben und die Werke des Antonio Salieri" en tämligen ingående redogörelse för hans avsikter med sina verk. Här skola nu några av de mest frappanta detaljerna ur denna skildring anföras.

Först emellertid några ord om denne Mosel, som var född i Wien 1772. Trots sin obestriddliga begåvning fick han icke studera till musiker utan slog in på ämbetsmannabanan, blev hovråd och vicedirektör för hovteatrarna samt från 1829 till sin död 1844 kustos vid hovbiblioteket. Han fullföljde emellertid sina musikaliska studier och var bland annat elev av Salieri, framträdde som dirigent, bl. a. vid de första konserterna av Gesellschaft der Musikfreunde, samt komponerade ett flertal operor och åtskillig kyrkomusik. Hans opera "Salem" uppfördes i Wien 1813 och fem år senare hans "Cyrus och Astyages". Största uppmärksamheten väckte, enligt Eugen Schmitz, "Salem", som redan genom beteckningen "lyrisk tragedi" förrådade sin tendens bort från operaschablonen. Hanslick säger om detta verk ("Geschichte des Konzertwesens in Wien", sid. 150), att det "versucht bezüglich des dramatischen Ausdrucks und der musikalischen Formen Neuerungen, welche mit den Prinzipien Richard Wagners übereinstimmen". Mosel författade också en liten skrift om musikdramatiska problem: "Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes",<sup>1</sup> vilken utkom 1813, samma år som Richard Wagner föddes, och som i vissa avseenden innehåller märkliga antecipationer av wagneriska idéer. I varje fall betecknar denna skrift en märkessten på vägen från Glucks företal till "Alceste" och Richard Wagners "Oper und Drama". Mosel har emellertid intet av reformatorns patos; han känner sig i stället som en försvarare av de gamla idealen, som hålla på att glömmas bort av den nya, banala och ytliga operakonsten. "Nicht ich — Gluck spricht aus diesen Blättern", heter det i hans företal. Vad han skriver är "eigentlich nur eine rationierte Analyse seiner Werke" och han vill ej tillägga sig någon annan förtjänst än den att ha varit tolk åt Glucks åsikter.

Två år efter Salieris död utgav Mosel sitt redan förut citerade arbete "Ueber das Leben und die Werke des Antonio Salieri". Salieri anförtrodde honom sina självbiografiska an-

teckningar med orden, att ingen förstått honom bättre än Mosel. Båda voro entusiastiska Gluck-beundrare, och när Mosel då beskriver och analyserar Salieris verk, kan man vara tämligen säker på att han icke förvanskar hans avsikter och åsikter.

Han är visserligen icke helt blind för att Salieri icke alltid i sina 39 operor skrivit stor och djup musik, men åtskilliga av hans verk "gehören zu dem Besten was jemals in der dramatischen Musik geleistet worden". Några av dem skola, fortsätter han, stå som klassiska förebilder i sitt slag, så länge som "Verstand und Gefühl ihre Ansprüche auf das lyrische Drama noch nicht völlig aufgegeben haben". "Jedes seiner Werke trägt den Stempel des *philosophischen Tonsetzers*, der für jedes Gedicht den ihm passenden Styl zu wählen, in den Opern jede Situation wohl zu erwägen, jeden Charakter richtig zu zeichnen, jede Empfindung und ihre Abstufungen naturgemäss auszudrücken wusste".

Han var icke ensam om denna beundran. Karl Friedrich Cramer, som översatt Salieris "Armida" till tyska och 1783 utgav ett klaverutdrag därav, uttalar sig i liknande vändningar om Salieris förmåga att uttrycka situationer, känslor och karaktärer. Friedrich Himmel talar i ett av Mosel citerat brev om Salieris "philosophischer, durchdringender Geist", hans träffande omdöme och vidsträckta erfarenhet. Och i ett brev till Salieri av år 1794 skriver samme Himmel: "Täglich erinnere ich mich Ihrer anziehenden Unterhaltungen über Tonkunst, und jede Musik, die ich höre, überzeugt mich von der Wahrheit dessen, was sie mir sagten."

I Salieris av Mosel återgivna skildring av hur han började komponera sin första opera får man en klar och karakteristisk bild av hans "filosofiska", metodiskt genomtänkta arbetssätt. När han fått libretton, läste han uppmärksam igenom sångtexterna och bestämde först den tonart, som bäst motsvarade karaktären i vart och ett stycke. Så grep han sig an med introduktionen och sökte leva sig in i dess situation, tills han plötsligen fann ett rytmiskt motiv — "eine Bewegung des Orchesters", är hans ord — vilket kunde bära upp sången. Klarheten i musikens uttrycksavsikt gäller för Salieri högst. Han arbetar gärna för Paris, emedan man där bättre än annorstädes har smak och sinne för "il genere ragonato, il solo

<sup>1</sup> Nytryck med anmärkningar av Eugen Schmitz, München 1910.

veramente rispettabile“ (den genomtänkta stilen, den enda i sanning värdiga). Och de största lovord han består främmande kompositioner är, att de ge träffande uttryck för orden.

Musiken såsom tjänarinna åt ordet, det är Salieris liksom Glucks musikaliska grundsats. Om Gluck berättas det, att han, när han komponerade en opera, framför allt sökte glömma, att han var musiker, och Mosel förtäljer en liten anekdot från arbetet med “Les Danaïdes“ i Paris, vilken är både betecknande och lustig. När Salieri var färdig med sin opera gick han igenom den tillsammans med Gluck. Därvid stötte de i en aria på ett ställe, som Salieri icke var riktigt nöjd med. Gluck såg på partituret och bad Salieri sjunga arian ännu en gång. “Ni har rätt, käre vän“, sade så Gluck sedan han hört arian andra gången, “hela arian är bra, men det ställe, som Ni inte är belåten med, misshagar även mig, fast jag inte förmår säga var felet ligger. Sjung arian än en gång... och en gång till.“ När Salieri då sista gången kom till det diskuterade stället, avbröt Gluck honom plötsligt och utropade: “Nu har jag det! Stället *luktar musik!*“

Detta ordets hegemoni över tonen gjorde emellertid icke instrumentalmusiken till en orimlighet, varken för Gluck eller för Salieri. Bakom deras strävan att låta ordet och dess innebörd komma till sin rätt låg i själva verket — och ligger alltid — en bergfast tro på musikens suggestiva uttryckskraft. Det är icke så mycket det sjungna *ordet* musiken behövar stöd av som av dess innebörd, dess idé. Så söker också Salieri, liksom Gluck, i sina ouverturer framställa någon karaktär, situation eller en “poetisk idé“, för att begagna en sentima estetisk term. Redan ouverturen till Salieris “Armida“ (1771, alltså före Glucks “Iphigenia i Aulis“) bildar en prolog till operan, eller rättare berättar förhistorien. Mosel omtalar, att Salieri under arbetet med denna opera hade till ständig lektyr Tassos “Gerusalemme liberata“, varur operans handling är hämtad. Detta förde honom på idén att komponera ouverturen som ett slags pantomim, som utfördes av orkestern. Publiken fick genom textboken en vink om styckets avsikt och upptog det med livligt bifall. Motivet för denna tonmålning är Ubaldos landstigning på Armidas förtrollade ö. Tunga dimmor skymma den, men Ubaldo tränger igenom dem. Då överfalles han av drakarna men besegrar dem,

klättrar uppför klippbranten och når så fram till den leende och fridfulla dal, som scenen visar, när ridån går upp.<sup>1</sup>

Det finns många operaouverturer, där Salieri på liknande sätt målar yttre händelseförlopp, men det finns också exempel på ouverturer som framställa huvudpersonernas karaktärer och deras kontrast. Det är fallet i operan “Eraclito e Democrito“. Texten handlar om de båda välbekanta grekiska filosoferna Heraklitos och Demokritos, och ouverturen tecknar de bådars karaktärer. Men, säger Mosel, kontrasten mellan den dystre och den glade har icke blivit en helhet. Den sammanfattande idén saknas och man hör därför blott “heterogene Elemente“.

Det anförda må vara nog för att ge en antydning om Salieris musikestetiska åskådning. Och ingen kan säga, att Beethoven, sådan han framträder i sina verk, varit helt främmande för denna “musikalische Philosophie“. Man kan tvärtom tillåta sig att förmoda, att den inte var någon nyhet för honom, när han kom till Salieri. Han kände den från Bonn, där han praktiskt blivit bekant med den, när han satt i kurfurstens hovkapell och spelade med i Bendas melodramer, Salieris “Trifonio“, Mozarts “Don Juan“, “Figaros bröllop“ och “Enleveringen“ eller Grétrys operor. Där levde tron på musikens sammanhang med karaktärer och situationer, och därifrån hämtade han, såsom av Sandberger påvisade reminiscenser visa, också starka musikaliska intryck. I samtalen med Salieri kan Beethoven egentligen blott ha blivit alldeles klar över vad han redan visste, nämligen att musiken kunde ställas i en direkt och medveten relation till känslor, situationer och karaktärer.

Av denna lilla skissartade framställning av Beethovens lärare Salieri bör emellertid kunna framgå, att det var utomordentligt starka krafter, som drevo Beethoven i riktning mot vad Paul Bekker kallar “den poetiska idén“. Något djupare inflytande på Beethovens musikaliska stil, på hans skrivsätt, har Salieri säkerligen icke utövat. Därtill hade “caro Gluckino“, som en fransk författare kallar honom, en alltför obetydlig specifik vikt som musiker. Hans toner ha ohjälpligt bleknat vid sidan av Glucks, och hans lärjunge

<sup>1</sup> Vem tänker ej här på Wagners slagord “sichtbar gewordene Taten der Musik“?

Beethoven var säkerligen en långt djupare musikalisk personlighet. Men Beethovens unga tro på musikens uttryckskraft har klarnat och bevästats genom undervisningen hos Salieri.

Det är därför som det ligger något av en oavsiktlig symbol i Beethovens ord, när han en dag 1809 — efter eroican, femte och sjätte symfonierna, efter Kreutzersonaten, apassionatan och Rasumowskykvartetterna, efter körfantasien — lämnar sitt kort hos Salieri och skriver: der Schüler Beethoven war da.

---

#### RÉSUMÉ.

Parmi les professeurs de Beethoven, Antonio Salieri est celui qui est resté le plus longtemps en rapport avec son célèbre élève. Sur les méthodes d'instruction de Salieri vis à vis de Beethoven, nos connaissances sont assez incomplètes. L'auteur signale une lettre de Johann Nepomuk Hummel, lui aussi un des nombreux élèves de Salieri, à Ignaz von Sonnleithner, publiée dans la *Neue Zeitschrift für Musik* 1838, dans laquelle il dit que Salieri a professé "in der Gesangskomposition, in den ästhetischen Ansichten und der musikalischen Philosophie überhaupt". Après avoir analysé, d'après "Ueber das Leben und die Werke des A. S." de J. F. Mosel (Wien 1827), les premiers principes de la philosophie musicale de Salieri, l'auteur soutient que les influences personnelles, qui ont émané de cette collaboration avec Salieri, se sont sans doute unies aux forces nombreuses qui ont poussé Beethoven vers ce qu'appelle M. Paul Bekker "die poetische Idee".

---