

MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 3. DEN GUSTAVIANSKA TIDEN

Kapitel 14. Instrumentalmusiken

(Hans Eppstein)

Klaver- och kammarmusik

Musik för orkester

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



14. INSTRUMENTALMUSIKEN

KLAVER- OCH KAMMARMUSIK

Teater och musikdramatik stod i centrum för den gustavianska tidens musikodling, men vid sidan härav upptog instrumentalmusiken ett ansenligt utrymme. Sedan vokalmusiken under långa tider varit den dominerande kategorin inom konstmusiken, vilket accentueras bl.a. genom dess kyrkliga funktioner, blev instrumentalmusiken under 1700-talets senare del, åtminstone i de tysktalande områdena, alltmer en jämbördig partner för att efter hand erövra en central position, inte minst genom Haydns och Beethovens insatser. Borgarståndets växande självständighet och sociala anseende visade sig i såväl hemmens som den aristokratisk-borgerliga salongens musikutövning – där klaveret gavs viktiga funktioner i liedbeledsagning, i ensemblemusicerandet och som soloinstrument – medan stråkkvartetten representerade estetisk och uttrycksmässig exklusivitet.

Allt detta speglade sig i tidens instrumentala produktion, även om den fragmentariska journalistiska bevakningen av musiklivet oftast gör det omöjligt att fastslå, för vilka konkreta tillfällen nyskrivna verk var avsedda eller om de över huvud taget blivit framförda och i så fall i vilka sammanhang. Kompositionernas sociala hemhörighet och estetiska position kan dock i viss utsträckning avläsas av deras musikaliska karaktär. Den i den wienklassiska musiken så tydliga trenden från det enbart diverterande till det i djupare mening engagerande gjorde sig i någon mån gällande även i Sverige, varvid man givetvis inte bör räkna med en obruten och rätlinjig utveckling. Visserligen är, för att börja med klavermusiken, avståndet stort mellan Uttinis sex ganska anspråkslösa sonater (utg. 1756) och de två stordimensionerade sonatkompositioner som Kraus lät trycka vid slutet av 1780-talet. Men Kraus framstår här liksom i andra avseenden som en föregångare.



*Distinguerad salongsinteriör från godset Kulla-Gunnarstorp i Skåne 1791.
Gouache av Niclas Lafrensen d.y. (Övedskloster, foto Nationalmuseum.)
Familjen är avporträtterad vid hammarklaveret: greven och konstsamlaren Gustaf Adolf Sparre synes
vara i djup diskussion över ett klaverstycke med dottern Christina Amalia Hedvig Adelaide.
Vid sidan, iförd senaste Parismode, sitter fru Elisabeth Sophia Amalia Beata, född Ramel.*

Former av klavermusik

Klaveret var under den gustavianska tiden uppenbarligen ett rätt vanligt heminstrument men tjänade i allmänhet mera anspråkslös underhållning. Olof Åhlström trodde sig i sin dubbla funktion som tonsättare och förläggare (se s. 371 f.) veta vad publiken ville ha och skrev därför utom småstycken en rad ganska anspråkslösa sonater och sonatiner för piano solo eller med violin (ad libitum i op. 1, obligat i op. 2) med okomplicerad faktur och harmonik.

Den habile och pedagogiskt verserade abbé Vogler, som redan i operan *Gustaf Adolf och Ebba Brahe* (1788) visade intresse för svensk folkton, utgav i *Pièces de clavecin* (1798) folkmelodier och egna teman med anknytning till olika länder och inslag av en beskedlig exotism (se s. 447 f.). Dessa stycken komponerades för klaver i största allmänhet och inte längre för cembalo.

Vogler skrev en mängd kammarmusik i varierande besättningar, dock är så gott som inga av dessa kompositioner tillgängliga i nutida utgåvor. Att Vogler var en vaken och tidsmedveten musiker visar sig bl.a. i en serie av sex små pianotrior (1783). Han ger där inte enbart violinen utan stundom även cellon en viss självständighet, vilket är märkligt med tanke på att cellon i pianotrior vanligen hade den i viss mån continuoartade funktionen att förstärka pianostämmans bas; detta är fallet i Haydns pianotrior och även i Kraus enda bidrag till genren.

Kraus var inte speciellt utbildad på klaverinstrumenten och tydligen inte heller i någon högre grad intresserad av dem; åtminstone tyder hans verklista inte på det. Utom några mindre solostycken utan nämnvärd betydelse har han lämnat efter sig två omfattande klaversonater (E-dur och Ess-dur; tr. 1789, Åhlström), som uttryckligen var avsedda för hammarklaver, något som då knappast var självklart men väl motsvarar deras expansiva och starkt expressiva grundkaraktär. Sonaterna är tydligt påverkade av Haydns senare bidrag till genren och det stilistiska avståndet mellan dem och Beethovens tidiga pianokompositioner är inte stort. De är tresatsiga; båda inleds med långa allegrosatser, där sonatsatsformen tuktas genom en strikt uppläggning med bl.a. återkomst av huvudtemat i slutgruppen; huvudtemat har i bägge fallen en mycket pregnant gestalt med inbyggd kontrast (ex. 1, s. 386).

Kraus bemödar sig här om en expansiv melodik med stora sammanhängande linjer. Båda verken innehåller variationssatser – i E-dursonaten finalsatsen, i den andra mellansatsen; de verkar, trots vissa friheter i uppläggningsen (takt- och tonartsväxling, fria slutbildningar m.m.) jämförelsevis konventionella och torde delvis vara skrivna för att ge tillfälle att visa spelteknisk briljans. (Att Kraus även kunde tänka sig

Ill.: Niclas Lafrensen jr, Interiör från adlig salong under gustaviansk tid med musik för (troligen) hammarklaver och violin. (Nationalmuseum.)



Ex. 1: J. M. Kraus, *Klaversonat i E-dur* (tr. 1789). Inledning-
en av första satsen.

Vivace

variationsserier med ett mycket mera vägande innehåll har han visat bl.a. i långsamma satsen i *Stråkkvartett i D-dur.*) Stort intresse tilldrar sig däremot E-dursonatens långsamma sats, som snarast har karaktär av fri fantasi i C. P. E. Bachs efterföljd; motorik ersätts här med rytmisk obundenhet och det tonala förloppet är rikt på oväntade händelser (ex. 2). Mest överraskande är att i all denna hyperexpressivitet är inbyggd en scherzoliknande episod i dansant 3/8-takt, en senare av Franz Berwald flera gånger tillämpad formidé (skulle den eventuellt varit inspirerad av Kraus?).

Sonaten i Ess-dur finns för övrigt även i en version med violin, där violinstämman dock nästan uteslutande har ad libitum-karaktär. Detta på 1780-talet redan lätt antikverade skrivsätt är desto mera förvånande som Kraus här och var i sina tre övriga violinsonater – mest markant i en till 1785 daterad komposition i C-dur – visade att han mycket väl kände till den nya, främst av Dresdenkompositören Joseph Schuster och den unge Mozart introducerade äkta duostilen, genom vilken violinsonaten blivit en kammarmusikaliskt fullvärdig genre. (Åter kan det här vara motiverat med en sidoblick på Haydn, som var totalt ointresserad av denna besättning och enbart odlade den i arrangemang av

[Adagio]

(p)

6

3

f

tr

tr

p

ff

Ex. 2: J. M. Kraus,
Klaversonat i E-dur
(tr. 1789), ur långsam-
ma satsen (t. 19–22).

Ex. 3: J. M. Kraus,
Violinsonat i C-dur
(1785), ur långsamma
satsen.

[Adagio]

The musical score is presented in three systems. Each system contains a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The tempo marking is [Adagio]. The first system includes the marking *sciolto* under the violin line and a forte *f* dynamic for the piano accompaniment. The second system features a piano *p* dynamic for the piano accompaniment. The third system shows fortissimo *ff* and forte *f* dynamics for the piano accompaniment.

egna kompositioner.) Kraus violinsonater är även kvalitativt ganska ojämna och röjer endast delvis ett liknande engagemang som hans solosonater för piano. Som mest avancerad visar han sig i den nämnda C-dursonatens långsamma sats, där de båda instrumenten stundom träder i ett dramatiskt expressivt växelspel (ex. 3).

Violinsonater på gränsen till det nya duomanéret skrevs även av Naumann, som dock inte blev mera än en tillfällig gäst i Sverige. Han dedicerade emellertid till en svensk vän, industrimannen och musikamatören Patrick Alströmer, sex små sonater för den av honom omhuldade glasharmonikan (tr. i Dresden: 1786 & 1792). Han bifogade en

alternativ understämma för att göra dessa stycken spelbara även på klaver, enligt verktiteln det moderna och uttrycksförmåga flexibla pianofortet. Sonaterna, samtliga tvåsatsiga, präglas av ett intimt och förfinat tonspråk i känslomässighetens tecken men rymmer också mer patetiska tonfall, främst *Sonat i d-moll* och i det recitativ som inleder *Sonat i B-dur*. Till skillnad från Kraus vänder sig Naumanns sonater mera till amatörer med ett begränsat speltekniskt kunnande, dock med seriösa musikaliska ambitioner.

Även Johan Wikmanson, vän och elev till Kraus, har givit några bidrag till klavermusiken. Av intresse är två sonater samt ett tresatsigt *Divertissement på Söderfors*; ägaren till detta gods, grosshandlarfamiljen Grill, hörde till hans gynnare. Märkligast är dock två firsatsiga *Fragmenter för min lilla flicka*, skrivna för dottern Christina. Det är emellertid ovisst i vilken utsträckning det här är fråga om originalkompositioner; vissa satser i dem är nämligen transkriptioner av (egna) kvartettsatser eller solosånger, och liknande gäller möjligen för andra utan att detta går att belägga. »Fragmenterna» är i realiteten sonater i stilistisk närhet av wienklassicismen; de är – förståeligt med tanke på deras bakgrund – inte särskilt klavermässigt utformade men tematiskt och formstrukturellt välgjorda utan anspråk på högre originalitet.

Stråkkvartetter av Kraus och Wikmanson

Till Wikmansons viktigaste kompositioner hör hans stråkkvartetter. Där är han tydligt inspirerad av Haydn, detta sannolikt via Kraus, som Wikmanson för övrigt på ett ställe förefaller hylla med ett temacitat.

Kraus själv betraktade uppenbart efter wienklassisk förebild stråkkvartetten som en central kammarmusikgenre; han har komponerat minst tio kvartetter (enstaka tidiga verk har möjligen förkommit), varav några är ganska ofullgångna ungdomsalster. Bland dessa är dock *Stråkkvartett i c-moll* ett intressant försök att efterbilda Glucks heroiskt-stränga tonspråk och en sats i *Stråkkvartett i f-moll* ett prov på fri imitativ polyfoni (båda kvartetterna otryckta). Båda satserna står som dominerande långsamma förstasatser i tvåsatsiga kompositioner. Kraus senare kvartetter är nästan undantagslöst tresatsiga. Ett halvdussin kvartetter av mognare produktion (dock förmodligen åtminstone delvis skrivna före ankomsten till Sverige) gav han själv ut 1784 och dedicerade till Gustav III.

Några svenska föregångare hade Kraus knappast – de sex kvartetter som hovkapellisten och Tartinilärjungen Anders Wesström hade skrivit under 1760-talet eller något senare visar bl.a. med sina inslag av basbesiffring och sin satstekniska struktur att de ännu tillhör en äldre, av triosonatan påverkad stiltradition (se s. 79). Kraus förebilder är utom Haydn, som han dock endast mera sällan direkt imiterar, tonsät-



tarna vid hovet i Mannheim (Stamitz, Holzbauer, Richter m.fl.), där han hade studerat vid gymnasiet; på detta inflytande tyder utöver en allmän förkärlek för mjuka tongångar och en behagfull klang t.ex. den ofta stereotypa användningen av de specifika »suck»-motiv med anticipation av upplösningstonen (ex. 4), som spelar en så stor roll hos Mannheimtonsättarna (härtill Riemann 1915).

Kraus' kvartetter ställer förhållandevis ringa krav på lyssnaren; de är företrädesvis diverterande eller känslösa – det senare gäller de långsamma satserna, oftast verkens tyngst vägande del – och satstekniskt för det mesta ganska enkla. Ett enda verk bland de sex utgivna går i moll. Här har Kraus försökt visa kompositorisk lärdom för »kännarna»: som första sats står här en strikt genomförd fuga och i finalmenuetten har han som ett speciellt och dessutom ganska svårupptäckt konststycke låtit satsens senare del bli en strängt genomförd spegelvändning på tidsaxeln (en »kräftgång») av den förra, varvid han dessutom roat sig med att bygga in en miniatyrkräftgång i den större. Han har f.ö. utfört exakt samma konststycke i ciss-mollesymfonins menuettsats – även här utan varje yttre markering (se nedan). Idén till dessa bisarrerier hade han möjligen övertagit från Haydn, som i *Symfoni nr 46 i G-dur* (1772) skrev såväl själva menuetten som trion »al roverso». Haydns avancerade motivbearbetnings- och genomföringsteknik lockar Kraus endast mera sällan till efterföljd; däremot tar han gärna upp det behagfullt konverserande tonfallet och skämtsamheten i vissa av dennes allegrosatser.

Den mest vägande bland dessa kvartetter torde vara den i G-dur, som Kraus säkert inte utan en bestämd avsikt har placerat sist i tryckutgåvan och möjligen även komponerat sist av samtliga. Den är – som enda – fyrsatsig, har också f.ö. betydligt större dimensioner än de övriga och är satstekniskt och uttrycksmässigt i stort sett betydligt intensivare än dessa. Som andra sats står här ett lynnigt, fritt varierat »Scozzese» med säckpipsimiterande bas i temat. Den mycket expressiva långsamma satsen får en speciell och karakteristisk form genom infogning av solistiska episoder för resp. altviolin, cello och första violin.

Kraus har även skrivit några få kammarmusikverk i andra besättningar; märkligast bland dem är en pianotrio (antagligen 1787), ett infallsrikt och gladlynt verk i Haydns efterföljd, där dock (såsom vanligt hos denne) cellon i stort sett enbart dubblar klaverbasen. En kvintett för flöjt och stråkar står i närheten av de mognare stråkkvartetterna.

Av Wikmansons fem eller sex stråkkvartetter utgavs tre postumt (G. A. Silverstolpe, 1801) och en fjärde, den i A-dur, har för några år sedan återfunnits i en, möjligen inte helt originaltrogen, avskrift (privat ägo). Detta verk, som sannolikt tillkommit relativt tidigt, visar tyd-

ligt att tonsättaren haft stora initialsvärigheter att övervinna såväl på det kompositionstekniska planet som rent stilmässigt. Men även de tre utgivna kvartetterna, som torde ha tillkommit under tonsättarens mognadsperiod (frånsett nr 3 i B-dur förmodligen kort före hans död), är något ojämna, oaktat att de alla satstekniskt och formmässigt i allmänhet är mycket välgjorda. Haydns förebild ger sig till känna på olika sätt och Wikmansons, som oss veterligen aldrig varit på kontinenten, har t.o.m. lyckats efterbilda österrikiska ländlertongångar (ex. 5).

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system shows the beginning of a piece in D minor, 3/4 time. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff has a bass line with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The second system continues the piece, showing more intricate melodic patterns in the upper strings and a more active bass line.

Ex. 5: Johan Wikmansons, *Stråkkvartett i d-moll* (tr. 1801), ur *Menuettens trio* (sammandrag).

Den skickligt genomförda långsamma variationssatsen i *Stråkkvartett nr 2 i e-moll* har sannolikt skrivits med Haydns »Kejsar»-kvartettsvariationer som modell, vilket dock knappast uppenbarar sig för den vanlige lyssnaren utan blir tydligt endast vid en jämförande analys. (Haydns ännu otryckta variationer var förmodligen förmedlade genom Wikmansons gynnare F. S. Silverstolpe, som var verksam i Wien som diplomat.) Märkligast ur konstnärlig synvinkel förefaller *Stråkkvartett nr 1 i d-moll*. Den långsamma satsen är av en imponerande grandeur, bakom vilken man utom Haydn även anar Gluck, vars musik läraren-vännen och Gluckbeundraren Kraus kan ha förmedlat till honom.

Stråkkvartetter av Zander och Eggert

Till samma generation som Kraus och Wikmansons hör även violinisten Johan David Zander, mest känd för sina sångspel för stenborgska teatern (se s. 362 f.). Även han har givit ett bidrag till den ej särskilt omfattande gustavianska stråkkvartetterrepertoaren. I en grupp av tre

kvartetter (endast i handskrift, MAB) kallar han sig »Musicien de la Chambre du Roi», vilket han blev 1772. Förmodligen har kvartetterna tillkommit vid denna tid eller bara föga senare; de är nämligen i sats-teknik och allmän uppfinning ganska ofullgångna och trots tonsättarens bemödanden att låta även understämmorna då och då ta del i det melodiska skeendet finns det inte mycket av kammarmusikaliskt växelspel mellan instrumenten i dem. De rymmer dock »en angenäm spelmusik efter kontinentala förebilder» (se s. 362).

Ett livligt intresse för kammarmusik hade Joachim Nikolas Eggert, som trots sin svenska nationalitet – han var född på Rügen – är att betrakta som tysk invandrare. Under sina tio år i Sverige fram till sin tidiga död år 1813 gjorde han en insats i Stockholms musikliv som violinist och dirigent. Han ledde under några år Hovkapellet och intresserade sig under intryck från den gryende romantiska tidsandan för upptecknande av folkmusik; Erik Drake och Leonhard Rääf hörde till hans personliga vänner (se vol. III, s. 57).

Som tonsättare står Eggert vid slutet av den gustavianska epoken. Han var förtrogen med wienklassicismens tonspråk, i synnerhet Haydns och den unge Beethovens, vilket kommer till uttryck i hans nio stråckkvartetter, av vilka endast en blev tryckt. Dessa kvartetter är till sin musikaliska substans knappast särskilt originella – i synnerhet Haydn-förebilden ger sig tillkänna på många olika sätt – men de är kompositoriskt välgjorda (om än ej sällan något långgrandiga). Framför allt finns här en strävan att skapa en äkta kammarmusikalisk dialog, som stundom gestaltas som en kontrapunktiskt betonad sats, någon gång med inslag av kanonteknik. I satser i sonatsatsform spelar motiviskt arbete en betydande roll, i synnerhet i genomföringsdelen. Undantagsvis kan experiment förekomma; så är i *Stråckkvartett i B-dur* (op. 2:1) adagiots inledningsparti en utvidgad omtagning av första satsens långsamma inledning. Hit hör också Eggerts stundom ganska fria umgänge med den cykliska tonartsordningen; t.ex. står i *Stråckkvartett i c-moll* (op. 3:1) finalsatsen i Ess-dur och i de båda i *G-dur* och *A-dur* (op. 3:2 och 3) menuetterna i B-dur resp. d-moll. En förkärlek för enkel, ibland nästan folkviseartad sångbarhet framträder ofta, t.ex. i ett Adagio ma non troppo con malinconia (i op. 2:2 i g-moll; ex. 6).

Ex. 6: J. N. Eggert, ur *Stråckkvartett i g-moll*, Adagio ma non troppo con malinconia (op. 2:2; tr. Breitkopf, Leipzig 1817).

Adagio ma non troppo con malinconia

MUSIK FÖR ORKESTER

Orkestermusiken hade, bortsett från musikteatern, sin tyngdpunkt i sinfonian och symfonin. Under den aktuella epoken täcker dessa begrepp – här som på kontinenten – allt från den anspråkslösa italienska operasinfonian och dess fristående efterbildningar till den omfångsrika, individuellt gestaltade och intensivt engagerande rena konsertsymfonin, såsom den hade fått sina prototyper i Haydns och Mozarts mogna verk. Båda dessa grundtyper finns representerade även i Sverige. Men det rådde, om man följer Walin (1941), en diskrepans mellan konsertlivets åtminstone tidvis livliga intresse för symfonisk musik och den ganska ringa inhemska produktionen. Visserligen möter man ett relativt stort antal tonsättare som lämnade enstaka bidrag, men endast få ägnade – såsom tidigare Roman – denna musikform ett fördjupat intresse. Främst bland dem är de båda invandrade hovkapellmästarna Kraus och Eggert.

Symfoniska verk av Kraus

Symfonikern Kraus speglar i sin personliga utveckling den ovan antydda allmänna tendensen. En *Sinfonia i F-dur* (VB 130) – den första i Bertil van Boers utgåva från 1982 med sex av Kraus' bidrag till genren – är typisk för ett tidigt stadium i hans utveckling och torde ha tillkommit några år före ankomsten till Sverige 1778. Den har utom stråkar endast två klangförstärkande horn, vilket gör det tänkbart att den var avsedd för stadsmusiken i Kraus hemort Buchen. De yttre dimensionerna är beskedliga: tre ganska korta satser utan långsam inledning. Satstekniken är mycket enkel, uppfinningen konventionell, genomföringsarbetet outvecklat. Å andra sidan är alltsammans välavvägt och välgjort. Ett fint om än inte särskilt ovanligt inslag i formstrukturen är att i första satsen det inledande energiska huvudmotivet återkommer som såväl expositionens som hela satsens avslutning. Den knappt fullvuxne Kraus var tydligen redan en sadelfast tonsättare.

Emellertid: när han vid denna tid eller möjligen något senare, troligen dock före uppbrottet till Norden, försökte sig på en anspråksfullare genre översteg detta tydligen hans dåvarande gestaltningförmåga. Det gäller en *Sinfonia i C-dur* med solistiska inslag (VB 138 i van Boer 1988). Det är betecknande att Krausforskare utan att finna en helt adekvat benämning har kallat verket än violinkonsert, än *sinfonia concertante*, än symfoni »Violino obbligato». Det tematiska materialet är konventionellt, formstrukturen oklar och soloinstrumentens insatser ganska valhänt placerade, tematiskt svagt profilerade och föga glansfulla. (Kanske är Kraus *Violinkonsert i C-dur*, som lider av liknande brister, skriven ungefär vid samma tid. Man kan även tänka sig att båda kompositionerna har tillkommit i början av tonsättarens studietid i Göttingen.)

En senare *Sinfonia i C-dur* (VB 139), av F. S. Silverstolpe daterad till 1781, året för operan *Proserpin*, Kraus första verkliga framgång i Sverige, visar betydligt större klarhet och koncentration i formstrukturen; den tematiska profilen är dock fortfarande ganska svag.

Ett kraftigt steg framåt innebar däremot en förmodligen vid samma tid och i samma besättning – egendomligt nog med continuo – skriven fyrsatsig *Symfoni i ciss-moll*. Den mycket ovanliga tonarten tycks signalera tonsättarens avsikt att spränga gränserna för det konventionellt underhållande. Och detta sker verkligen. Den långsamma inledningen, vars början och slut hålls samman av ett gemensamt motiv, en fallande kvint- resp. kvartskala, är fylld av spänning och tragiskt allvar; det anslutande allegrot har en skarpskuren tematik och är nästan helt fritt från schablonartade »mannheimiska» suckmotiv. Kan man här liksom i det följande, lugnt flytande andantinot möjligen finna en viss släktskap med den nyssnämnda C-dursinfonian, så har den knapphändiga och muntra menuetten med sin al rovescio-konstruktion och sin melankoliska triokonstrast ingen motsvarighet där. Finalsatsen, som med sin sammanbitna upprördhet befinner sig i närheten av det första allegrot (och därmed betonar verkets enhet), står som absolut motsats till C-dursinfonians idylliska avslutning.

Märkligt är att Kraus själv inte tycks ha varit helt nöjd med denna betydande komposition men samtidigt betraktat den som ett värdefullt material. I en av sina båda sista egentliga symfonier, *Symfoni i c-moll* (Wien 1783), har han nämligen i stor utsträckning begagnat inte enbart tematiskt material utan hela sammanhängande avsnitt ur det tidigare verket. Han avlägsnade den föråldrade continuon, ersatte flöjterna med de kärvare oboerna, eliminerade menuettsatsen och normaliserade genom tonartsbytet klangapparaten. Trots att han i alla bibehållna sats utökade dimensionerna lyckades han förstärka hela verkets dramatiska sammanhållning och dess (i inledningen särskilt markerade) anknytning till det heroiskt-storlinjiga i den beundrade Glucks tonspråk.

Det andra av dessa båda verk från Kraus mogna tid, *Symfoni i Ess-dur* (1784 eller 1785), är lika klart och fast i tematik och formbyggnad som syskonverket i c-moll men har en nästan diametralt motsatt grundkaraktär: ljus och fylld av energiladdad livsglädje. Den långsamma satsen, ett sicilianoartat larghetto i c-moll, utgör en dämpande, dock knappast tyngande kontrast till yttersatsernas kraftattityd. Satsen är tredelad och har som mittavsnitt ett oboesolo i dur med liknande mjukt flytande, här nästan liedartad melodik. Av okänd anledning har Kraus fogat till verket en alternativ långsam sats med större tyngd och bredare kantabilitet, även den med ett kortare oboesolo i mitten och med figurationer av huvudtemat vid dess återkomst. Genom sin mindre koncisa melodik avviker den i viss mån från symfonins grundkaraktär, som kännetecknas av stor pregnans i alla strukturella moment. Kraus Ess-dursymfoni står närmare Haydns mogna tonspråk än någon annan av hans säkert autentiska symfonier. För riksdagen 1789 skrev Kraus en *Sinfonia per la chiesa* (VB 146) samt en marsch (VB 154), som är en bearbetning av en marsch ur Mozarts opera *Idomeneo*. Den som processionsmusik tänkta riksdagssymfonin består enligt den franska uvertyrens förebild av en kort högtidlig inledning och en fuga.

Utöver dessa verk från de senare åren finns ett par osäkra symfonier som enbart efter stilkriterier är svåra att identifiera och därför skall lämnas därhän: det ena en symfoni i D-dur från 1783 som tillskrivits såväl Kraus som Haydn, oftast dock den senare, det andra en symfoni i e-moll från samma tid som publicerades under Cambinis namn.

Kraus sista symfoniska komposition är den storslagna firsatsiga »Symfonie funèbre» (VB 148) som föregår hans sorgekantat över Gustav III. Den har inte symfonins vanliga satsföljd, då här samtliga satser är långsamma; de har dock förmodligen inte spelats i slutet följd. Verkets enhet betonas dock: den koralmelodi som i enkel ackordisk sättning utgör sats nr 3, återkommer i rikare skepnad och som fugatema i finalsatserna, vilken dessutom utmynnar i nästan samma tongångar som den sorgmarschartade inledningssatsen hade börjat med.

Symfonier av Vogler och Eggert

Abbé Vogler, som var verksam i Sverige en stor del av åren 1786–99, har bland sina orkesterverk även efterlämnat tre symfonier, varav dock endast *Symfoni i C-dur* (1799) tillkom i Sverige. Vogler var idérisk och fantasifull som orgelspelare och som musikteoretiker, i viss mån även i sina kompositioner, oaktat han sägs ha haft vissa svårigheter med den elementära musikaliska uppfinningen. Själständigheten i hans tankeverksamhet ger sig till känna i C-dursymfonin. Bland annat skriver han den långsamma satsen som en fri variationsföljd över den sedan medeltiden kända folklig-religiösa sången »Var kristtrogen fröjde sig»



och för finalen, »La scala», använder han ett på en fallande skala grundat huvudtema, som dock genom sin ansats får spänst och individuell karaktär (ex. 7). I variationssatsen blandar han på ett effektfullt manér vissa arkaismer i harmoniseringen med en för sin tid modern klang och lätttröliga figurativa motstämmor. (För en nutida lyssnare kan dock sådana medel, som man kan tänka sig var en viktig del i Voglers ryktbara orgelimprovisationer, te sig något banala.) I hela verket är den stora orkesterapparaten skickligt använd – självständiga blåsarinsatser förekommer talrikt – och det i och för sig mycket enkla temamaterialet bearbetas och kombineras på ett lättfattligt och engagerande sätt. Mångenstädes väntar överraskningar; exempelvis finns i första satsens genomföring en rikt modulerande episod, genom vilken huvudtemats med pompa förberedda återkomst blir effektfullt fördröjd.

J. N. Eggert var en av de märkligaste gustavianska tonsättarna även på orkestermusikens område. Hans fyra symfonier är skrivna enligt äldre wienklassiska normer och för den kompletta wienklassiska orkestern (inklusive basuner). Han använder denna stora apparat fantasi-fullt och omväxlingsrikt, varvid i synnerhet träblåsarna ofta får självständiga uppgifter; intressant är också att violoncell- och kontrabasstämmorna ofta går skilda vägar. Den klangliga mångfalden accentueras ytterligare genom en mycket variationsrik dynamik, som pendlar mellan *ff* och *ppp* eller rentav *pppp*. Dylika drag pekar i riktning mot romantiken, vilket är desto märkligare som Eggert är äldre än Weber (men dock yngre än E. T. A. Hoffmann). Tematiken som sådan är sällan mera personligt färgad; då och då gör sig ett drag av »borgerlig» stämning, påminnande om senare biedermeier, gällande i Eggerts symfonier. Med sina mjuka tersparalleller och sina känslolösa septim- och nonackord står den Mendelssohns mera folkligt betonade temabildningar nära (ex. 8).

Ett likartat tema – här i en långsam sats (*Symfoni i g-moll*) och utgångspunkt för variationer – verkar med sin liksom talande melodik och sin sentimentala anstrykning inspirerat av tysk manskörsmusik (ex. 9).

I Eggerts Ess-dursymfoni, som i motsats till de övriga endast är tresatsig, står som sats 2–3 en kort sorgmarsch och en mycket »seriös» fuga (båda för övrigt övertagna från en sorgekomposition), där fugans tema får särskild gravitet genom ett förminskat kvartfall i begynnelsetakten (ex. 10). Tonsättaren demonstrerar här sin lärdom genom fugatekniska konstgrepp – trångföringar, temainversion m.m. – men samtidigt sitt sinne för det romantiskt stämningsmässiga genom att låta satsen efter en sista *ff*-urladdning långsamt förklinga i mörka och till sist nästan ohörbara basklanger (låga stråkar plus fagott, *pppp!*).

Något om övrig symfonisk produktion

Ur tidens övriga symfoniska produktion skall här endast några markanta exempel anföras. J. F. Grenser, som var född i Tyskland men från 1773 verksam som oboist, senare som flöjtist i Hovkapellet, väcker intresse genom en *Sinfonia alla posta* (ca 1780), ett tresatsigt verk för stor wienklassisk orkester samt ett tredje horn, en corno piccolo, som på posthornsmanér uteslutande spelar toner inom sin grundtreklang men likväl har tilldelats en kvasisolistisk roll. Verket är till sin substans föga originellt men välskrivet och välklingande. I första och andra satsen ges blåsinstrumenten anmärkningsvärt självständiga uppgifter. Förmodligen av hänsyn till corno piccolo står verkets alla tre satsar i huvudtonarten Ess-dur. Detta tillsammans med andra satsens dansrytm («Alla polacca») och det gigue- eller tarantellaartade i finalen förläner helheten en prägel av svitmässig lätthet.

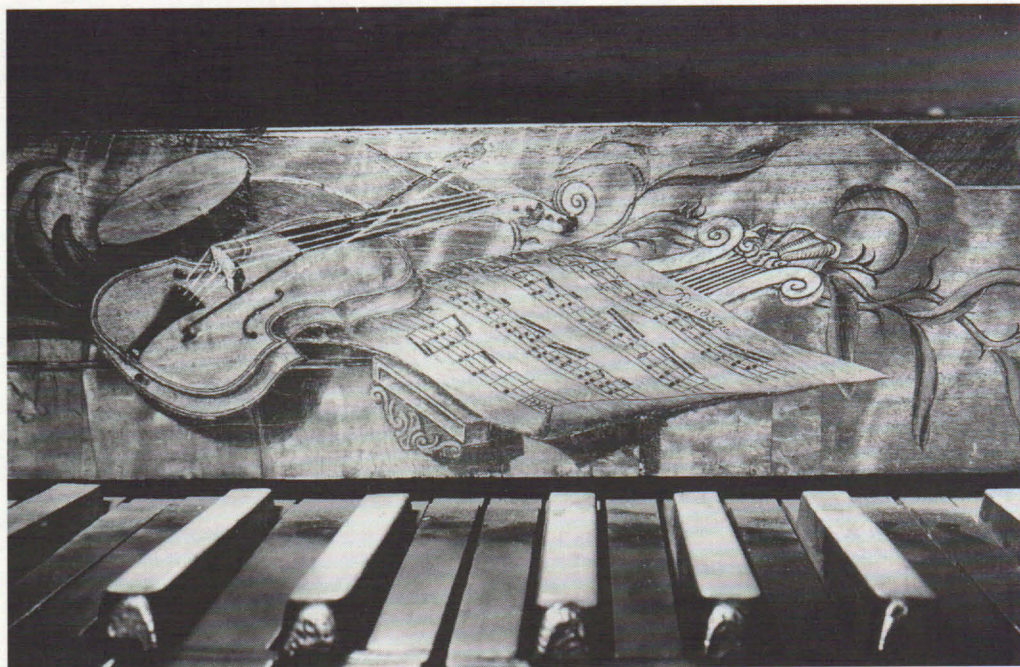
[Allegro spiritoso]

Ex. 8: J. N. Eggert, *Symfoni i Ess-dur*, parti från första satsen (sammandrag av t. 86-101).

Ex. 9: J. N. Eggert, *Symfoni i g-moll*, inledningen av andra satsen (sammandrag av hornstämmorna).

Maestoso Adagio

Ex. 10: J. N. Eggert, *Symfoni i Ess-dur*, tredje satsens fuga-tema.



Ill. Intarsia på klaviaturöverstycke till klavikord av instrumentmakaren Pehr Lundborg (Museet i Halmstad.)

Anders Piscator, verksam i sin hemort Karlstad som gymnasielektor i matematik och kyrkoorganist, har efterlämnat två symfonier, som redan genom sin fyrsatsighet överskrider ramen för den italienska operainledningsmässiga sinfonian och står i närheten av mannheimiska och wienklassiska förebilder. Den i nytryck föreliggande *Symfoni i F-dur* är i uppfinning och formgestaltning föga självständig men koncentrerad och välgjord; märkliga är bl.a. första satsens begynnelse, vars unisona melodi kan fattas som det egentliga temat men också, såsom i fortsättningen, som temats bas; vidare ansatser till polyfont arbete i satsens mittdel, den långsamma satsens fina elegiska melodiföring och slutligen de i hela verket förekommande korta inslagen av självständig melodik i flöjtstämmorna.

Av Zander existerar endast ett fåtal orkesterverk. Nästan alla är uvertyrer till egna sångspel, men det finns även en *Symfoni i B-dur*. Den är ett fullvuxet fyrsatsigt verk med långsam inledning i närheten av Haydns tidigare symfonier, knappast originellt i uppfinningen men musikaliskt friskt och anmärkningsvärt säkert i användningen av orkesterapparaten, som på blåsarsidan dock följer en äldre modell med enbart två par oboer och horn.