

STM 1971

Om Wikmansons stråkkvartetter

Av Hans Eppstein

© 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.

Om Wikmansons stråkkvartetter

Av Hans Eppstein

I. Förebilder

Johan Wikmansons stråkkvartetter op. 1, vilka nu äntligen har blivit allmänt tillgängliga,¹ innehåller en hel del fin och intressant musik. Deras tillkomsthistoria är ännu så länge ganska dunkel. Enligt bröderna Silverstolpe har Wikmanson inalles skrivit sex kvartetter, därav en ofullbordad.² De enda uppgifter vi har om kompositionstiden är den i nekrologen³ givna, att han skall ha börjat skriva kvartetter omkring mitten av 1780-talet samt en dagboksanteckning av Gustaf Brandel att det vid en privatkonsert i Stockholm 1794 uppfördes »nya Quartetter» av Wikmanson.^{3a} Tre av kvartetterna utgavs efter tonsättarens död genom G. A. Silverstolpes försorg, men Wikmansons levnadstecknare C.-G. S. Mörner påpekar med rätta att vi varken vet efter vilken princip urvalet har gjorts eller om ordningen i nämnda utgåva (d-moll, e-moll, B-dur) är kronologisk. Han antar att kvartetterna är skrivna mellan ungefär 1785 och 1796, ej senare, då Wikmanson, som 1797 blev utnämnd till direktör för Musikaliska akademiens läroanstalt, därefter inte hade möjligheter att ägna sig åt dylikt arbete. Mörner söker göra troligt att B-durkvartetten är den sist komponerade bland de bevarade, varvid han som främsta argument anför »bristen på bärkraftiga självständiga idéer».⁴ Häremot vill man dock invända att den just på grund av sin osjälvständighet snarare torde vara äldre än de övriga. Mörner åberopar särskilt att menuetten skulle härstamma ur Wikmansons samling klaverstycken »Fragmenter för min lilla flicka», men styckets satsteknik, i synnerhet i triodelen, tyder snarare på att klaverversionen är den härledda, vilket alternativ Mörner även själv antyder.⁵ B-durkvartetten är den enklaste och till sin karaktär mest obesvärade av de tre, och däri kan ligga förklaringen till varför just satser ur denna bearbetats för klaver: utom klaverversionen av menuetten finns nämligen även en sådan — uttryckligen som transkription betecknad — av romansen ur samma kvartett; den står i en av Mörner

¹ Johan Wikmanson, Streichquartette/String quartets (Op. 1: 1-3). Hrsg. von/ed. by Bonnie Hammar & Erling Lomnäs. (Monumenta musicae svecicae. 6.) Stockholm 1970. — Editionens huvudkälla är den Silverstolpeska utgåvan från 1801 (se nedan); autograferna är förkomna.

² C.-G. S. Mörner, Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe ... (i fortsättningen citerad JW). Stockholm 1952. S. 163.

³ [F. S. Silverstolpe], Svensk nekrolog. Journal för svensk litteratur 4. Stockholm 1800. Nytryck av E. Sundström i STM 1935, s. 176-181. Här enligt Mörner, JW s. 163.

^{3a} C.-G. S. Mörner, Litet Mozart-, Haydn- och Wikmansoniana. STM 1955, s. 163 f.

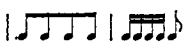
⁴ Mörner, JW s. 180.

⁵ JW s. 178 resp. 180.

som autograf betecknad handskriven samling med klavermusik av Wikmanson i Musikaliska akademiens bibliotek.⁶

Att Wikmanson i sitt kvartettsskapande var starkt influerad av Haydn är välkänt; den svenske musikerns förmåga att efterbilda Haydns personliga tonfall är i själva verket ganska häpnadsväckande. Jämför man Wikmansons och Haydns stråkkvartetter mera i detalj, så upplever man med en viss överraskning att man, oaktat förebilden oräkneliga gånger lyser igenom i Wikmansons musik, nästan aldrig kan fastslå ett konkret och entydigt samband mellan bestämda teman eller hela kompositioner. Detta är emellertid redan ett stycke stilbeskrivning av Wikmanson: han är en betydligt självständigare musikskapare än vad man i förstone är benägen att förmoda, vilket f.ö. redan Mörner har poängterat.⁷

Denna situation är dock inte helt utan undantag. Då och då förefaller Wikmanson likväl att ha efterbildat en bestämd förlaga — dock inte alltid från Haydn. Ju fler sådana fall som kan spåras — hittills är det endast ett mycket litet antal — desto större blir möjligheterna att genomlysna kvartetternas bakgrund och tillkomst-historia, men självfallet har upptäckten av dylika relationer sitt intresse oberoende av deras eventuella värde för kronologiska m. fl. konklusioner. Här följer en överblick över vad som hittills har kommit i dagen.

1. Vi börjar med det av Mörner i anslutning till Bellmanforskningen fastslagna sambandet mellan första episodtemat (takt 28–60) i B-durkvartettens final och melodin till Bellmans »Knappt Jeppe hant ur gluggen gå in» resp. »I Januari månad, gutår!» (Fredmans epistel nr 78 resp. Fredmans sång nr 17). För de båda, endast i smärre detaljer från varandra avvikande melodierna finns en gemensam förebild: ett Vivace av H. Ph. Johnsen, som ingår i en handskriven samling klaverstycken av Johnsen och O. Åhlström.⁸ Hos Bellman kallas stycket marsch, och E. Sundström tror att det sannolikt är fråga om ett »tämmligen vanligt marschmotiv, som påträffas även annorstädes under 1700-talet»,⁹ medan N. Afzelius anser att Johnsen själv är dess upphovsman.¹⁰ Stilistiska skäl syns snarare tala för Sundströms uppfattning, och det verkar även föga sannolikt att Wikmanson skulle försökt hedra sin lärare Johnsen genom citat av något så föga representativt som ett dylikt litet klaverstycke. Att Bellmans visor skulle stått som förebild för Wikmanson vore rent kronologiskt väl möjligt (de skrevs redan 1780) men är likväl mindre sannolikt, då Bellman i motsats till Johnsen använder en melodiversion, där den formstrukturellt betydelsefulla återkomsten av de två första takterna i sista frasen har ersatts med annan melodik. Men oberoende av om Wikmanson avsiktligt citerar Johnsen eller ej, så begagnar han alltså troligen en allmänt känd melodi. Han gör det f.ö. med en viss finesse (som inte undgått Mörner): melodins rytmiska grundmotiv $\frac{3}{4}$  finns redan i satsens huvudtema. Resultatet blir visserligen en viss rytmisk och metrisk monoton, men



Ex. 1 a. J. Wikmanson, Stråkkvartett B-dur, sats 2, »Romance». b. J. Haydn, Symfoni nr 85 B-dur (»La Reine»), sats 2, »Romanze» Allegretto.



Ex. 2. W. A. Mozart, Serenad G-dur K. 525 (»Eine kleine Nachtmusik»), sats 2, »Romance» Andante.



Ex. 3. W. A. Mozart, Divertimento för två bassetthorn och fagott B-dur K. 439 b nr. V, sats 4, »Romance» Andante.



Ex. 4. J. M. Kraus, Stråkkvartett g-moll, sats 2, »Romanze».

den citerade melodin undgår därigenom att framstå som ett främmande, tydligt inlånat element utan smälter helt in i kompositionen.

2. Samma kvartett innehåller som andra sats en »romance» i Ess-dur, som i sitt huvudtema röjer så pass många gemensamma drag med Haydns sats med samma beteckning och samma tonart i hans symfoni nr 85 (»La Reine») att det är svårt att tro på en enbart slumpmässig likhet. De båda satsernas begynnelse-takter återges i notex. 1. En viss försiktighet vid bedömningen av denna likhet torde dock vara påkallad: under de aktuella decennierna tycks det ha funnits ett slags tradition att i instrumentalromanser i jämn taktart begagna sig av temabildningar med upptakt av två fjärdedelar på samma tonhöjd; man behöver bara tänka på romanserna i Mozarts »Kleine Nachtmusik» (ex. 2), i samme tonsät-tares divertimento för tre träblåsare K. 439 b (tidigare Anh. 229) nr 5 (ex. 3) eller i J. M. Kraus' stråkkvartett g-moll (ex. 4), för att se att det här är fråga om en allmänt känd och ofta använd melodytyp. Vad som emellertid speciellt förbinder Wikmanson med Haydn är — utom tonarten och begynnelsefrasens fyrtaktiga uppläggning — förekomsten av ett nästan identiskt melodisegment (i notexemplen betecknat med klammer). Åtskilligt talar således för att Wikmanson här har anknutit direkt — i sammanfogandet av elementen dock helt självständigt — till en konkret förebild. Symfonin komponerades ca 1785/86 och trycktes

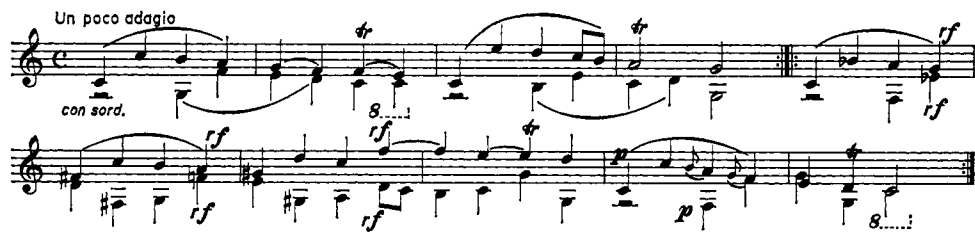
⁶ Wikmanson, [Verk för piano i original och arrangemang].

⁷ JW s. 184.

⁸ MAB I: 1207. Johnsens Vivace finns utgivet i K. Brodin, Svensk klassisk musik, h. 6. Stockholm 1932.

⁹ E. Sundström, Ny Bellmansmusik. STM 1927, s. 169.

¹⁰ N. Afzelius, Bellman som tondiktare. Dagens Nyheter 24.7.1945.



Ex. 5. J. Wikmansons, Stråkkvartett e-moll, sats 2.

1787; den spreds inom kort även i bearbetningar, däribland som stråkkvartett (enligt förläggaren i tonsättarens egen transkription), men Wikmansons kan mycket väl haft originalet som utgångspunkt.

Menuett och finalsats motsäger inte antagandet av »La Reine» som inspirationskälla för Wikmansons; dock är hos Haydn bägge satserna i så hög grad typmodellpräglade att några säkra slutledningar är omöjliga. Inte ens det faktum att första episoden i Haydns finalrondo baserar sig på samma grundrytm som större delen av finalens tematik hos Wikmansons (se ovan) kan anses som bindande bevis.

3. Den långsamma satsen i Wikmansons kvartett i e-moll är ett tema med variationer i C-dur. Som bekant använder Haydn denna formtyp ofta i kvartetter och symfonier, och Mörner hänvisar här till några av hans tidigare kvartetter (op. 2 nr 6, op. 3 nr 2, op. 9 nr 5 och op. 17 nr 3) såsom besläktade. Självfallet kan dessa och liknande variationscykler ha påverkat Wikmansons. Haydn har placerat dem som första satser, en formidé som han aldrig helt övergav, ehuru i hans senare verk variationscyklernas »normala» plats blir den långsamma satsen. Det är dock inte främst därför inspirationskällan för Wikmansons i det här fallet snarare torde finnas hos den senare Haydn. Vad som rent allmänt pekar i denna riktning är det wikmansonska temats kombination av yttersta enkelhet i motivbildning och form med seren högtidlighet i melodiken som helhet, alltsammans grundat på motiviskt arbete som strukturell centralprincip, vilket vi så väl känner igen från den sene Haydn (ex. 5; i detta och nästa notexempel har mellanstämmorna utelämnats samt basstämman noterats en oktav för högt).

Givetvis kan Wikmansons ha hämtat inspiration från flera olika satser hos Haydn, och enbart med hans tema som vägledning skulle det vara riskabelt att dra några bestämda slutsatser. Men granskar vi även variationerna krymper genast kretsen av jämförbara kompositioner. Haydn använder nämligen variationscykelns formprincip ofta ganska fritt och gärna i kombination med rondots, varvid kupletterna kan bilda en på en viss omformning av temat baserad särgrupp bland variationerna, ej sällan i minore-maggiore-kontrast gentemot temat och de »raka» variationerna. Med dylika satser har Wikmansons variationscykel ingen beröring. Den består av tema samt fyra »vanliga» variationer plus en femte, codamässigt utvidgad, som samtidigt återknyter till temats grundform. De fyra centrala variationerna är ordnade dels efter ökande rytmisk-melodisk grundrörelse (åttondelar, åttondelstrioler, sextondelar, trettioåttiondelar), dels efter den instrumentala

organisationen. I var och en av variationerna finns ett ledande instrument, som, ackompanjerat (delvis motiviskt och imitatoriskt) av de övriga, framför en ombildning av temats melodi: i var. 1 violan, i var. 2 andraviolin, i var. 3 violoncellen (»solo») och i var. 4 primviolin. Söker man bland Haydns kompositioner efter tänkbara förebilder för en dylik ordning bortfaller givetvis symfonierna; men även bland kvartetterna är denna princip i strikt tillämpning helt ovanlig. I *en* komposition är den dock konsekvent genomförd, nämligen i den variationssats i op. 76 nr 3 som Haydn skrev över sin egen melodi till fosterlandssången »Gott erhalte Franz den Kaiser»; avvikande från Wikmansons låter dock Haydn temat — antagligen på grund av dess speciella betydelse — gå oförändrat genom de olika stämmorna. Även hos honom ligger i var. 4 temat i första violinen (f. ö. kommer »soloinstrumenten» här i en annan ordningsföljd än hos Wikmansons), men övervägande i mycket ljust diskantläge; med detta och andra medel bygger Haydn in finalkaraktär i en ordinär variation och kan därför nöja sig med en kort, direkt anfogad coda, i stort sett inte mera än en utkomponerad kadens över en tonikaorgelpunkt.

Vill man på allvar pröva den onekligen närliggande hypotesen att Wikmansons kvartettvariationer skulle vara inspirerade av Haydns »Kejsar»-variationer, så måste först undersökas om detta rent historiskt överhuvud taget ligger inom det möjligas ram. Haydns kvartettserie op. 76 utgavs 1799, men F. S. Silverstolpe lärde känna den redan 1797, såsom framgår av hans brev,¹¹ och det är inte otänkbart att han då fått tillfälle att kopiera åtminstone vissa delar därav och sända dem till Sverige; i varje fall har han kunnat rapportera om nya och intressanta idéer i dem. Men även 1799 skulle vara tidsmässigt tänkbart, åtminstone årets två första tredjedelar; Wikmansons dog efter kortvarig sjukdom i januari 1800. Skulle sagda hypotes visa sig bärkraftig, så skulle detta innebära att Wikmansons i motsats till vad Mörner förmodar har arbetat på stråkkvartetterna ännu kort före sin död. Hade han avslutat dem tidigare så skulle han ju även — med bröderna Silverstolpes hjälp — kunnat försöka publicera dem själv, vilket han inte tycks ha gjort.

Låt oss nu fortsätta undersökningen av de båda satserna, vilka alltså är cantus firmus-baserade efter samma formstrukturella grundidé, om än i den konkreta utarbetningen starkt varierande. Även en jämförelse mellan de båda temana avslöjar märkliga likheter i kompositionstekniskt avseende. Wikmansons tema har återgivits i ex. 5; i ex. 6 följer det haydniska.

Storformen är i bägge fallen tredelad. Del 1 är en fyrtaktig period, bestående av två halvsatser och i sin helhet upprepad. Hos Wikmansons understryks släktskapen mellan de båda halvsatserna genom den likartade motiviska ansatsen med ett stort språng uppåt; Haydn däremot nöjer sig med en »inre» strukturell gemenskap: det fallande diatoniska sekundsteget i fjärdedelsrörelse med fallande accent; det förekommer i varje hälft på tre ställen av fyra möjliga, däribland en gång figurerat. Men Wikmansons begagnar sig av precis samma melodiska cellbildning, tre resp. två gånger av fyra resp. tre möjliga och likaså stundom med figurering. Del 2 har i båda kompositionerna tydligt karaktär av mittdel och är fyrtaktig. Takt-

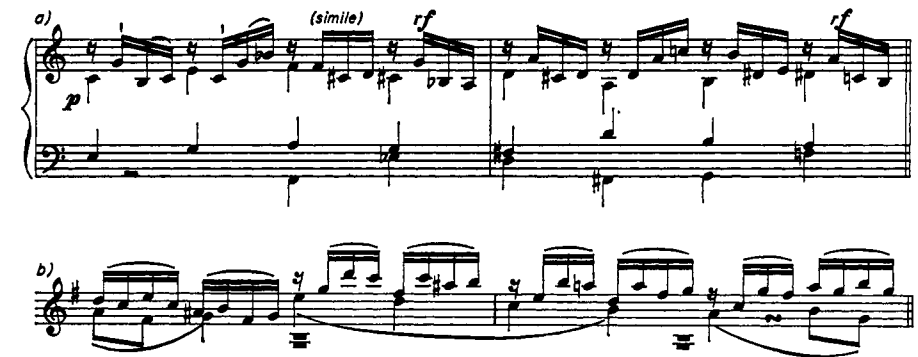
¹¹ Mörner, JW s. 318.



Ex. 6. J. Haydn, Stråkkvartett C-dur op. 76: 3, sats 2.

grupperingen är 1 + 1 + 2 och melodiken tenderar uppåt, varvid sekvenselement kommer till användning; slutet ligger på dominanten, som dock hos Wikmanson nås på tonalt mer komplicerade vägar än hos Haydn. Melodiken är f. ö., då Wikmanson håller fast vid frasansatsen med språng uppåt, Haydn vid sådan med sekundrörelse, till synes ganska olik; dock är också här inslaget av fallande sekunder av ovan beskrivet slag i viss utsträckning ett gemensamt strukturelement, hos Haydn frasvis med 0, 1, 1 förekomster, hos Wikmanson med 1, 1, 2 (3?). Först i del 3 kan en väsentlig arkitektonisk olikhet konstateras. Hos Haydn är den fyrtaktig, börjar med hela temats — i del 2 förberedda — melodiska höjdpunkt och glider sedan i etapper en oktav nedåt till grundtonen, varvid det fallande sekundmotivet, med överlägsen konstskicklighet dolt i en skenbart fri melodik, behärskar $5\frac{1}{2}$ av åtta takthälvor; avsnittet upprepas, vilket för hela temat resulterar i en längd av 20 takter. Wikmanson har en kortare och enklare del 3. Den omfattar endast två takter, men genom repris av både del 2 och 3 blir temat också hos honom som helhet 20-taktigt (även här på basis av fyra fjärdedelar per takt)! Hos Wikmanson anknyter del 3, avvikande från Haydn, mycket tydligt till del 1, dock är det fråga om sammanfattning, ej enkel upprepning. Melodihöjdpunkten ligger här i del 2. Den melodiska grundidén för del 3 hos Haydn, den fallande oktaven, finns också hos Wikmanson — visserligen i en mera primitiv formulering men å andra sidan fint gestaltad som organisk fortsättning av del 2. Det fallande sekundmotivet dominerar även hos Wikmanson, och liksom hos Haydn uppträder det nu delvis i halverade notvärden.

Hos Haydn är alltså — betecknande för den långt drivna konstnärliga ekonomin i hans åldersstil — den motiviska enheten så gott som uteslutande koncentrerad till den fallande sekundens »minimotiv», medan Wikmansons dels brukar samma idé, dels kompletterar den med det mycket mera påtagliga språngmotivet uppåt. Haydn begränsar dessutom det motiviska arbetet till överstämman (ackompanjerande tersparalleller är här givetvis utan intresse), medan Wikmanson gör basen till överstämman fritt imitatoriska motspelare. Men i övrigt uppvisar också samspillet mellan stämmorna vissa påfallande likheter. Satsen är fyrstämmig, men endast överstämman, och med den en av mellanstämmorna (hos Haydn med två fjärdedelspauser), är oavbrutet aktiva. Basen och den andra mellanstämman pause-



Ex. 7 a. J. Wikmanson, kvartett e-moll, sats 2. (Första tonen i tredje sextondelsfiguren skall vara a, ej f.) b. J. Haydn, kvartett C-dur, sats 2.

rar hos Haydn i de första fraserna delvis eller helt i frasens begynnelse; Wikmanson gör likadant men fullföljer idén med större konsekvens (och genom imitationerna mera markant) än Haydn.

Det finns emellertid ytterligare egendomliga paralleller mellan de båda satserna, vilka f. ö. knappast av en slump har nästan identiska tempobeteckningar. Hos Haydn är variation 4, där cantus firmus såsom i temat ligger i violin 1, sats tekniskt och harmoniskt rikare behandlad än temat; medan harmoniken i temat till största delen är »naturligt» funktionell, har den i var. 4 med olika medel gjorts »intressant». En motsvarighet finner man hos Wikmanson i den fritt utvidgade femte variationen; då han, såsom ovan påpekats, i motsats till Haydn i var. 1–4 arbetar med figureringar av cantus firmus-stämman, kunde var. 4 här inte komma i fråga. Men även för slutvariationen gäller korrespondensen endast i viss utsträckning, då Wikmanson här har valt att ständigt byta sats teknik; den är dock markant i det första fyrtaktsavsnittet, vilket torde framgå av en jämförande harmonisk analys (harmoniska fluktuationer inom taktfjärdedelarna har endast delvis förtecknats):

Haydn: $Tp(\mathfrak{D}^7)|D_4^{\mathfrak{D}^5}(\mathfrak{D}^9>)Tp|(D^7)TpST|Sp\mathfrak{D}^7T S_5^{\mathfrak{D}^9}(\mathfrak{D}^9)|D$

Wikmanson: $T(\mathfrak{D}^9>)D\mathfrak{D}^9|Dp\mathfrak{D}^9>D^7T|T(\mathfrak{D}^9T[\mathfrak{D}^9>])Tp|S_5^{\mathfrak{D}^9}D D^7)D$

I bägge fallen är inslaget av mellandominanter med nona till dominant och tonikaparallell (hos Wikmanson dominanttonartens) ett markant fenomen; därutöver frapperar den likartade konstruktionen i början, och man grips av en misstanke att det ominösa kvartsextackord som Wikmanson börjar med i själva verket är en feltryckt tonikaparallell (g i stället för a i violastämman).

Wikmansons slutvariation rymmer dessutom en figuration, som kan vara inspirerad av Haydns var. 1 (ex. 7), samt i sin fria episod en fauxbourdonartad gång, som påminner om Haydns var. 3 (ex. 8).

Slutligen ligger det nära till hands att förmoda ett samband mellan Haydns femtaktiga coda med dess (fria) rekapitulation av den fallande oktavs melodik och pianissimoslut på två heltaktsackord och de sex sista takterna hos Wikman-



Ex. 8 a. J. Wikmanson, kvartett e-moll, sats 2. b. J. Haydn, kvartett C-dur, sats 2.

son, vilkas första fas har samma överstämma som temats sluttakter, dvs. oktavsprång uppåt och därpå genom en hel oktav fallande diatonisk melodik, medan den andra utmynnar i en slutbildning med övervägande helnoter och morendodynamik ända ned till *ppp*.

Beskrivningen av relationerna mellan dessa båda långsamma satser har måst göras relativt utförlig, men resultatet torde tala för sig: här kan med en hög grad av sannolikhet antas att Wikmanson medvetet har anslutit sig till en bestämd förebild. Analysen avser självfallet inte en jämförelse mellan de båda satsernas konstnärliga nivåer. Det vore en orimlig förväntan att Wikmansons komposition i detta avseende skulle kunna tävla med en haydnsk kvartettsats från den tid, då denne summerade sitt musikaliska livsarbete. Det bör dock framhållas att Wikmansons komposition ingenstans ger intryck av slapp efterhärming; tvärtom bär den prägeln av ett intensivt och intelligent musikaliskt tankearbete, givetvis på den haydnska idébyggnadens grund och med ojämnt, dock ingenstans likgiltigt resultat.

4. Söker man vidare efter konkret gripbara utgångspunkter och förebilder för Wikmansons kvartettskapande, så måste givetvis även hans lärare och vän J. M. Kraus komma i blickpunkten. Kraus var i synnerhet i yngre år själv livligt intresserad av kvartettkomposition, hade redan i Göttingen ett halvt dussin färdigt och publicerade 1784 hos Hummel i Berlin sex kvartetter, om vilkas identitetsrelation till de tidigare man inte vet någonting, medan några andra förblev otryckta. Kraus var en oroligt sökande ande, och hans kvartetter är strukturellt och stilistiskt (och även kvalitativt) ganska oenhetliga. Som mall för en klart definierad stiltyp var de knappast användbara, men många enskildheter i dem kan tänkas ha utövat en suggestiv verkan på den läraktige Wikmanson. Att denne har studerat Kraus' kvartetter skulle under alla omständigheter kunna tas för givet, men det finns ett direkt belägg härför: Wikmanson har nästan ordagrant och i varje fall helt påtagligt övertagit de första takterna ur begynnelsesatsen i Kraus' kvartett i G-dur. Eftersom de citerade takterna hos Kraus står på en så iögonenfallande plats, förefaller stöld (även eljest föga troligt hos den samvetsgranne Wikmanson) och



Ex. 9 a. J. M. Kraus, kvartett G-dur, sats 1, Allegro. b. J. Wikmanson, kvartett e-moll, sats 1, Allegro di molto.

slump lika osannolika, och då man kan anta att Kraus' tema var välkänt i kretsen av hans vänner och bekanta verkar det tvärtom som om Wikmanson med sitt citat hade velat hylla Kraus som musikalisk förebild och läromästare. G-durkvartetten är den sista i utgåvan, Kraus' enda fyrsatsiga och enligt W. Pfannkuchs undersökningar¹² sannolikt den sist komponerade av alla hans kvartetter; den betraktades alltså möjligen av tonsättaren själv under åren omkring 1785, då Wikmanson började skriva stråkkvartetter, som den mest aktuella och intressanta bland dem. Wikmansons citat står i slutgruppen i e-mollkvartettsatsens första sats (ex. 9).

Tonart, melodik och orgelpunkt är gemensamma. Hos Wikmanson är mellanstämmorna avvikande från förebilden helt osjälvständigt förda, vilket möjligen kan tydas som uttryck för en speciell karakteriserande avsikt: denna typ av i dåtida wiensk musik rätt vanlig och senare av Schubert favoriserad klangförstärkning av en kantabel melodilinj med hjälp av en kombination av understers (eller -decima) och underoktav förekommer nämligen förhållandevis ofta hos Kraus.

*

Av ovanstående torde framgå, att det tycks finnas fler direkta förbindelser mellan Wikmanson och hans föregångare-förebilder än vad som tidigare antagits. Det hittills föreliggande materialet är knapphändigt men tillåter dock vissa försiktiga slutsatser. Håller man fast vid nekrologens uppgift om 1780-talets mitt som begynnelse för Wikmansons kvartettkomponerande så förefaller det sannolikt att B-durkvartetten hör till de tidigare försöken, dels på grund av dess jämförelsevis låga konstnärliga nivå, dels med tanke på att där finns anknytningen till den äldsta förebilden, den i finalen använda marschmelodin, som återgår på H. Ph. Johnsen (d. 1779) eller ännu äldre källa. Haydns symfoni nr 85, vars andra sats tycks ha inspirerat tematiken i Wikmansons »romance», torde ha blivit känd för

¹² W. Pfannkuch, Sonatenform und Sonatenzyklus in den Streichquartetten von Joseph Martin Kraus. Kongressbericht Kassel 1962. Kassel 1963, s. 190-192.

denne tidigast mot slutet av 1780-talet, och som helhet förelåg B-durkvartetten alltså sannolikt inte förän vid denna tid. Första satsen i e-mollkvartetten anknyter med ett tema till Kraus' G-durkvartett, tryckt 1784, vilket givetvis har allmänt intresse men lika litet bidrar till en närmare bestämning av kompositionstiden som Mörners hänvisningar till Glucks Orfeus och Haydns kvartett op. 33 nr 2 som tänkbara förebilder för vissa detaljer i finalsatsen. Bakom andra satsen skymtar variationssatsen i Haydns »Kejsar»-kvartett från 1797, och däri ligger ett viktigt korrektiv av tidigare antaganden: åtminstone denna sats torde härröra från Wikmansons sista år, troligen 1798 eller 1799.

Mera vet vi för närvarande inte, och även om den sist anförda uppgiften tillåter en förmodan att den mogna delen av Wikmansons kvartettproduktion har tillkommit först mot slutet av hans liv, bör man vara försiktig med alla hypoteser, då det är helt okänt, hur länge Wikmanson har arbetat på varje kvartett och om en kvartettkomposition har kommit till i en sluten process eller successivt fogats samman av skilda beståndsdelar.¹³ Särskilt beklagligt är att vi saknar varje möjlighet att säkrare bestämma tillkomsttiden för kvartetten i d-moll, på det hela taget den mest betydande bland de tre. Mörners i och för sig intressanta hänvisning till Haydns op. 20 nr 2 ger här åter ingen hjälp (lika litet som en förmodan att tonsättaren har känt till Mozarts d-mollkvartett K. 421, som trycktes 1785). Att den skulle vara av relativt tidigt datum är svårt att tro. Åtminstone för de första satserna i kvartetterna i d-moll och e-moll kan man förmoda ett relativt kort tidsavstånd: båda står i den för sådana satser ganska ovanliga taktarten 3/4 och har trots en betonat »seriös» grundkaraktär inslag av ländlermelodik (för vilken Wikmanson, såsom framgår av menuett-satserna i d-moll och B-dur, tycks ha hyst en särskild förkärlek). Kraus' för e-mollkvartetten redan tidigare återopade kvartett i G-dur kan även här ha utgjort inspirationskällan: i denna hans enda fyrsatsiga sträckkvartett står nämligen för ovanlighetens skull båda yttersatserna i tretakt.

II. De förkomna kvartetterna

Enligt gängse uppfattning har de tre otryckta kvartetterna (inklusive en ofullbordad) av Wikmanson förkommit. Frågan är dock om detta måste betraktas som ett otvetydigt faktum. Kan de inte, åtminstone delvis, antas att ha överlevt i gestalt av transkriptioner? Wikmanson har, såsom redan nämnts, som en av satserna i »Fragmenter för min lilla flicka» en klaverbearbetning av menuetten i B-durkvartetten, och dessutom föreligger romansen ur samma kvartett i klavertranskription. »Fragmenter» har den yttre gestalten av två fyrsatsiga klaversonater med vissa tonala oregelbundenheter i nr 1, där satsföljden är Allegro (Ess), Cantabile Adagio (Ess), Menuetto Allegretto (B) och Caccia Rondo Allegretto (Ess);¹⁴ i nr 2 heter satserna Allegro assai vivace (A), Scherzando Allegretto o più tosto

¹³ Att han ännu under sin sista tid har sysslat med kvartettsskrivande framgår entydigt av denna brevformulering av G. A. Silverstolpe (24/10 1800; citerad efter Mörner, JW, s. 361): »Quartetterne äro fem. Den 6:e hann han icke fullborda.»

¹⁴ Enligt numreringen, vilken Wikmanson (liksom ordet caccia) antagligen tillfogat senare; satsernas ordningsföljd i autografen är den rakt motsatta. I A-durverket är satserna onummerade.

Allegro di molto (A), Ballade Canzonetta Un poco lento (fiss), Finale Grazioso Non troppo Adagio — Allegro con moto — Grazioso ... (A). Utom nämnda menuett innehåller verket åtminstone ytterligare en transkription: balladen, som är ett av Wikmansons sångstycken i »Sammelsurium», vilket redan Mörner påpekat,¹⁵ dock utan att omtala att tonsättaren i klaverversionen har tillfogat ett helt nytt avsnitt, varefter visdelen upprepas.

»Fragmenter» utgör således åtminstone delvis en kompilation, avsedd som spelstoff åt dottern Christina. Titeln tycks i viss mån motsäga den sonatmässiga uppläggningsmenen bör troligen inte tolkas som »brottstycken» rätt och slätt utan som »brottstycken ur mina kompositioner», underförstått: för andra instrument än klaver, ty eljest hade det varit onödigt med en dylik sammanställning, i synnerhet som Wikmanson ju faktiskt hade skrivit några originalverk av sonattyp för klaver. Man kan förmoda (och fattar det som ett tilltalande uttryck för familjekänslor), att Wikmanson med dessa stycken ville ge sin dotter en möjlighet att på klaveret bekanta sig med det bästa han hade åstadkommit, främst alltså kvartetterna. Av hans klaverkompositioner över lag framgår att hans skrivsätt för detta instrument endast i viss utsträckning var idiomatiskt, vilket torde underlättat för honom att transkribera, men gör det besvärligare för oss att skilja mellan ursprungliga konceptioner och bearbetningar.

»Fragmenter» kan alltså mycket väl innehålla åtskilligt ursprungligt kvartettgods. Men varför har Wikmanson då inte anpassat hela kvartettkompositioner för klaver? En orsak kan ha varit att han inte ville ställa för stora musikaliska krav på sin »lilla flicka». (Balladen är i vissamlingen daterad december 1793, vilket ger en bortre tidsgräns för tillkomsten av klaververket, som dock troligen är några år yngre — 1794 var Christina bara 12 år gammal; Mörners uppgift i Sohlmans musiklexikon »ca 1790» är klart missvisande.) I synnerhet skulle hon väl inte belastas med tyngden hos en stor långsam sats av den typ man finner i de bevarade kvartetterna. Har den långsamma satsen i »fragmentet» i A-dur bevisligen baserats på en viskomposition, så talar kortheten, cantabile-karaktern (jfr satsens överskrift) samt vissa detaljer hos dess pendang i Ess-durverket för att även den ursprungligen har varit ett sångstycke.¹⁶ Särskilt starkt tyder härpå slutet, där den patetiska stegringen, uppehållen, den genom bastremolot starkt poängterade utvikningen till mollparallellen samt de ytterst markanta kontrastbildningarna — allt detta efter en mycket mjuk förloppskurva i det föregående — förefaller vara textbetingade, medan de avslutande takternas kadensvändningar torde tillhöra ett instrumentalt efterspel. Satstekniken skulle kunna tolkas som stråkensemblemässig, men med all sannolikhet har det korta, med sina symmetriska fraser oaktat en stark känsloladdning snarast visartade stycket i sin ursprungliga version haft klaverackompanjemang.

Nästa »misstanke» måste riktas mot B-durmenuettens motsvarighet i det andra verket, allegrettosatsen i A-dur. Wikmanson kallar den Scherzando, vilket leder tankarna till kvartetternas huvudförebild Haydn, som använder denna benämning

¹⁵ JW s. 205.

¹⁶ Hela satsen finns i faksimil återgiven hos Mörner, JW s. 204.



Ex. 10 a. J. Wikmanson, »Fragmenter för min lilla flicka» nr 2, sats 2, »Scherzando» Allegretto
ò più tosto Allegro di molto, Trio. b. J. Haydn, Stråkkvartett G-dur op. 33: 5, sats 3, »Scherzo»
Allegro.

två gånger på motsvarande ställen i kvartetterna op. 33, sedan han lanserat den — dock på första- resp. finalsatser — redan i kvartettserierna op. 3 och 20. Men även nyanseringen »più tosto ...» låter haydnisk (Mozart exempelvis använder den aldrig); den möter hos denne i symfonier sedan 1765 (nr 30), i kvartetter sedan 1787 (op. 50). Viktigare är emellertid att även tonfall och satsteknik tyder på Haydn som förebild. Satsens huvuddel, hos Wikmanson tvåstämmig, har en continuoartad bas i jämna fjärdedelar, ej olik den i Scherzando Allegretto(!) i Haydns op. 33: 3 (som ävenledes utan vidare kan spelas tvåstämmigt utan mellanstämmor); på härkomst från en stråksats tyder också den flera gånger använda artikulationsbeteckningen , som f. ö. förekommer analogt i d-mollkvartettens menuett, takt 19–20. I den ländlerartade triodelen — Wikmansons förkärlek för ländler-tonfall röjer sig eljest uteslutande i kvartettsatser — drivs en lek med rytmiska förskjutningar (ex. 10a) som ofta förekommer hos Haydn, t. ex. i op. 33: 5 (scherzots början; ex. 10b).

Hela satsen kan mycket väl vara en reducerad kvartettkomposition utan att detta med ledning av satstekniska observationer kan entydigt konstateras. Viktigt för bedömningen av denna fråga — och likaså av de övriga, ännu ej diskuterade satserna i de båda »fragmenterna» — är emellertid att anknytningen till Haydn genomgående är ett markant drag i Wikmansons (bevarade) kvartetter men däremot knappast i hans egentliga klaverstycken. Men precis som i flertalet av kvartettsatserna är det i »fragmenterna» oftast omöjligt att utpeka bestämda satser av Haydn som direkta förebilder.

Att bestämma hörnsatsernas härkomst enbart med hjälp av satstekniska kriterier förefaller omöjligt: man kan visserligen påvisa talrika ställen, där satsfaktoren verkar mera kvartett- än klavermässig, men bilden är sällan enhetlig. Wikmanson kan ju även i samband med transkription ha gjort betydande ingrepp i sats- eller formstruktur, och åtminstone det senare syns någon gång rätt tydligt. Återgången till graziosodelen i A-dur-»fragmentets» finalsats sker exempelvis så klumpigt och abrupt att man måste förmoda att tonsättaren här har företagit en avkortning av en i dess ursprungliga sammanhang längre sats. Likaså verkar det tillagda mellanpartiet i balladsatsen som utskuret ur ett annat sammanhang: efter balladens avslutning i fiss-moll börjar mellandelen visserligen »korrekt» på toni-



Ex. 11. J. Wikmanson, »Fragmenter» nr 2, sats 3, Ballade Canzonetta. Un poco lento.



Ex. 12. J. Wikmanson, »Fragmenter» nr 1, sats »No 4», Caccia. Rondo Allegretto.



Ex. 13. J. Wikmanson, »Fragmenter» nr 2, »Kozak» (motto till sats 4).

kan i A-dur, men den står på sin ters och hela begynnelsepartiet har med sin synkoperade och sekvenserande melodik karaktären av fortsättning, ej av ny start (ex. 11). Varifrån mellansatsen är »lånad» är givetvis omöjligt att säga, men satsstrukturen är övervägande lineär och tyder åtminstone lika mycket på härkomst från en ensemblesats för melodiinstrument som från en klaverkomposition.

Stundom är stilen relativt »lörd» och får därigenom en tyngd, som återigen mera hör hemma i stråkkvartettens än i klaverets sfär. Caccian innehåller ett regelrätt litet fugato med temainsatser av samtliga stämmor och strikt »tonala» svar (ex. 12).

Särskilt intresse tilldrar sig i detta sammanhang emellertid finalsatsen i A-dur, ett allegro-rondo mellan två långsammare ramdelar. Här experimenterar Wikmanson med att använda gemensamt tematiskt material för grazioso- och allegrodelarna (i 3/4- resp. 2/4-takt), och han sätter demonstrativt — förmodligen i didaktisk avsikt — den använda melodins tonföljd orytmiserad över hela stycket. Han kallar den »Kozak», och melodin verkar utan tvekan slavisk och folklig (ex. 13).¹⁷ Tänkbart är att Wikmanson här har försökt att skapa någon sorts konstrik motsvarighet till Haydns Menuetto alla zingarese i op. 20 nr 4 (som å sin sida har de första meloditonerna gemensamma med det föregående adagiotemat).

I vissa fall är de satstekniska indicier som pekar i kvartetttriktning särskilt tal-

¹⁷ Dansartade stycken med benämningen Kozak tycks inte ha varit någon direkt sällsynthet på Wikmansons tid. I Musikaliskt Tidsfördrif ingår i årgång 1789 två sådana satser och i årgång 1794 ytterligare en, samtliga för klaver; de står i 2/4-takt och påminner musikaliskt om ecossäser och liknande stycken. Någon utpräglad »rysk» melodik uppvisar de knappast. Envallsson har i sitt musiklexikon (1802) uppslagsordet »Cossacca, Cossaque» men ger ingen närmare beskrivning.



Ex. 14. J. Wikmanson, »Fragmenter» nr 1, sats »No 1», Allegro.



Ex. 15. J. Wikmanson, ibid.



Ex. 16. J. Wikmanson, ibid.

rika. Främst gäller detta kanske för den inledande allegrosatsen i Ess-dur. Här kan man peka på huvudtemats mycket »stäm»-mässiga anläggning och det klaverfrämmande i basstämmans överbindning från en kort till en betydligt längre not (ex. 14), vidare på en helt oklavermässig stämföring på ställen som i ex. 15 (det andra anförda mycket svårspelt!), eller på en energisk »tutti»-vändning som genomföringens »avspark» (ex. 16; liknande ting finns på motsvarande ställen i d- och e-mollkvartetternas finalsatser).

Allt detta tillåter dock inga entydiga slutsatser, vilket inte heller en rad strukturella likheter mellan vissa »fragment»- och (bevarade) kvartettsatser gör. Att de båda »fragmentens» långsamma satser och menuetter är transkriptioner vet vi till en del och kan vi i övrigt med stor sannolikhet förmoda. Även hörnsatserna torde rymma vissa inslag av transkriptionsmoment. Materialet till sådana transkriptioner torde i främsta rummet ha funnits i Wikmansons förkomna stråkkvartetter; en sats som caccian i Ess-dur, där huvudtemat presenteras med markanta »instru-



Ex. 17. J. Wikmanson, »Fragmenter» nr 1, sats »No 4», Caccia.



Ex. 18. J. Wikmanson, ibid.

mentations»-kontraster (ex. 17–18) skulle dock även kunna ha sin upprinnelse i ett orkesterstycke. En — Haydn påtagligt närstående — orkestermenuett av Wikmanson är bevarad. Huruvida han har gjort flera liknande försök är obekant, men existensen av ett sådant stycke gör det tänkbart att han har haft planer på att skriva symfonier. I varje fall är det mycket väl möjligt att han har skrivit mera för orkester än det vi känner till. Då vi saknar närmare kunskap om Wikmansons arbetssätt kan vi inte heller utesluta möjligheten att »fragmenterna» delvis har framvuxit ur skisser till aldrig utförda verk för kvartett- eller orkesterbesättning. Att »fragmenterna» står i nära relation till de instrumentala ensembleverken och speciellt till kvartetterna förefaller tydligt, men relationernas art och enskildheter torde tills vidare inte kunna entydigt klarläggas. Som helhet representerar »fragmenterna» utan tvivel den originellaste och betydelsefullaste delen av Wikmansons klavermusik; man gör dem dock knappast full rättvisa, när man ser dem enbart ur klaverets synvinkel.

I första delen av föreliggande studie uttalades en förmodan att Wikmansons bevarade stråkkvartetter möjligen har komponerats under en tämligen lång tidsrymd, varvid B-durverket som det sannolikt tidigaste kan ha skrivits mot slutet av 1780-talet, medan av de båda andra, betydligt mognare, åtminstone e-mollkvartetten inte kan ha avslutats förrän under 1790-talets sista år. Dessa antaganden accentueras nu ytterligare genom vad som sagts om »fragmenterna». Ty att de senare innehåller material ur B-durkvartetten samt möjligen ur de förkomna kvartettkompositionerna men däremot ingenting ur de rikast inspirerade kvartettverken i d-moll och e-moll, behöver inte — såsom ovan antytts — ha rent musikaliska orsaker utan kan ha sin enkla förklaring i att dessa kvartetter ännu inte existerade under åren omkring 1795, då den »lilla flickan» Christina Wikmanson skulle få sitt klaverhäfte med pärlor ur faderns musikaliska produktion.

Redaktionell anmärkning: Mera om Wikmansons kvartetter, om Hans Eppsteins slutsatser och om stiljämförelser står att läsa i C.-G. Stellan Mörners recension av MMS vol. 6 på annan plats i denna STM-årgång. Där finns också en replik av Eppstein. Redaktionen tar gärna emot ytterligare inlägg om jämförande stilanalys i allmänhet eller om Wikmanson och hans förebilder i synnerhet.

Zusammenfassung

I. Vorbilder

Die drei Streichquartette von Johan Wikmanson (1753–1800), die zu den bedeutendsten schwedischen Kammermusikwerken des 18. Jahrhunderts zählen, sind der erhaltene Rest einer nach zeitgenössischen Angaben ursprünglich sechs Werke umfassenden Quartettproduktion. (Sie erschienen posthum 1801; Neuauflage als Band 6 der Reihe Monumenta musicae svecicae, Stockholm 1970.) Ihre Entstehungszeit ist unsicher. Laut Nekrolog soll Wikmanson um 1785 begonnen haben, Quartette zu schreiben. Anhaltspunkte für die nähere Untersuchung ihrer Chronologie bieten u. a. ihr unterschiedlicher Reifegrad — das Quartett in B-dur erscheint als ein schwächerer Vorgänger der beiden anderen — und ihre Abhängigkeit von gewissen Vorbildern. Die Beziehung zu Haydn tritt in vielen strukturellen und charaktermässigen Einzelheiten hervor; daneben ist an Wikmansons Freund und Lehrer Joseph Martin Kraus zu denken. Nähere Untersuchung zeigt jedoch, dass Wikmanson seine Vorbilder gründlich verarbeitet hat und dass sich direkte Anklänge struktureller oder thematischer Art nur selten aufweisen lassen. Gelegentlich sind solche jedoch erkennbar. So verwendet Wikmanson in B/IV (= Quartett in B-dur, Satz 4) ein Episodenthema, das sich sowohl in einem Klavierstück des 1779 verstorbenen H. Ph. Johnsen wie in zwei 1780 entstandenen Liedern von C. M. Bellman findet. Die Herkunft der Melodie ist ungeklärt. Abweichungen im Formbau machen eine Abhängigkeit von Bellman unwahrscheinlich, aber auch die Annahme einer Übernahme von Johnsen liegt ferner als die, dass die Melodie Gemeingut der Zeit war. B/II ist eine „Romance“, die so stark an den gleichnamigen Satz in Haydns Symphonie Nr. 85 („La Reine“, 1785/86) anklingt, dass hier bewusste Nachbildung anzunehmen ist. Gleiches gilt für den Variationssatz e/II gegenüber dem in Haydns „Kaiserquartett“ C-dur op. 76, 3, wobei zwar keine direkt auffallende thematische Ähnlichkeit, wohl aber eine Fülle von strukturellen Mikro- und Makrobeziehungen vorliegt. Die Quartette op. 76 wurden erst 1799 gedruckt, aber Wikmansons Freund F. S. Silverstolpe, der 1796–1807 als schwedischer Diplomat in Wien tätig war, lernte sie schon 1797 kennen und kann diese Bekanntschaft an Wikmanson, der selbst nie nach Wien gekommen ist, vermittelt haben. Schliesslich ist ein Thema in e/IV offenkundig (und voraussichtlich im Sinne einer Huldigung) dem Hauptthema im ersten Satz von Kraus' Quartett G-dur (gedruckt 1784 als letztes und wohl auch spätestes einer Reihe von sechs Quartetten) nachgebildet.

Diese Beziehungen sind stil- und personengeschichtlich wesentlich, tragen aber zur Bestimmung der Chronologie von Wikmansons Quartetten nur begrenzt bei. Die aus ihnen abzuleitende Wahrscheinlichkeit später Entstehung von e/II macht es jedoch notwendig, die Annahme C.-G. S. Mörners (Johan Wikmanson und die Brüder Silverstolpe. Stockholm 1952, S. 163), Wikmanson habe nur bis etwa 1796 an seinen Quartetten gearbeitet, zu revidieren: er dürfte dies bis kurz vor seinem Tod getan haben.

II. Die verschollenen Quartette

Wikmansons drei ungedruckte Quartette (darunter ein unvollendetes) sind als solche nicht erhalten. Es ist jedoch nicht undenkbar, dass Teile daraus in Wikmansons Klavierstücken „Fragmenter för min lilla flicka“ („Bruchstücke für mein kleines Mädchen“, d. h. Wikmansons 1782 geborene Tochter Christina; Entstehungszeit also kaum vor etwa 1795) auf uns gekommen sind. Diese — zu zwei sonatenartigen viersätzigen Zyklen zusammengestellten — Kompositionen enthalten nämlich zwei Übertragungen aus erhaltenen eigenen Werken. In Nr. 1 in Es-dur ist das Menuett B/III übernommen — gegen die Annahme des umgekehrten Weges sprechen gewichtige Gründe —, während Nr. 2 (A-dur) als langsamen Satz ein (formal etwas erweitertes) Lied Wikmansons enthält. Diese Tatsachen motivieren es, die „Fragmente“ nach weiteren Transkriptionen zu befragen. Hierbei zeigt sich zunächst, dass sich auch der andere langsame Satz auf ein Lied gründen dürfte und dass das menuettähnliche und deutlich von Haydn influenzierte „Scherzando“ in A-dur strukturell sehr wohl auf einen Quartettsatz zurückgehen kann. (Wikmansons übrige, wohl direkt als solche konzipierte

Klavierwerke sind bedeutend weniger stark auf Haydn bezogen.) Für die Ecksätze beider „Fragmente“ sind die Herkunftsindizien weniger eindeutig; es lassen sich zwar — besonders in der Es-durkomposition — zahlreiche Einzelheiten aufzeigen, die auf ursprüngliche Quartett- (gelegentlich auch Orchester-)konzeption hinweisen, doch erlaubt dies keine zweifelsfreien Bestimmungen. Erschwerend fällt hierbei ins Gewicht, dass in Wikmansons Kompositionstechnik das idiomatische Moment nicht sehr stark betont ist und weiter, dass Transkriptionen natürlich mit strukturellen Eingriffen und klaviermässigen Zurechtlegungen verbunden gewesen sein können.

Obwohl es im einzelnen nur selten direkt belegbar ist, muss als wahrscheinlich gelten, dass Teile der verschollenen Quartette in Wikmansons „Fragmenten“ — rein substanziell seinen bedeutendsten Klavierkompositionen — erhalten geblieben sind. Dass er dorthin nichts aus den reifen Quartetten in d-moll und e-moll übernommen hat, verstärkt weiterhin die Annahme, dass diese Werke später als bisher vermutet und wahrscheinlich erst kurz vor Wikmansons Tod entstanden sind.