

STM 1943

Erik Drake

Av Martin Tegen

© 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.

ERIK DRAKE

AV MARTIN TEGEN (Stockholm).

Erik Drake hör till dessa kulturens andraplansfigurer, som inte göra sig ett stort namn i historien men ändå spela en ofantligt stor roll som förmedlare av kulturarvet från generation till generation. Som ung studerade Drake flitigt musikens teori och praxis, framför allt för Eggert, som också stimulerade honom att försöka sig på egen komposition. Så småningom blev han en av de mest nitiska vid Musikaliska Akademien — enligt J. M. Rosén kunde han med skäl säga: *l'academie c'est moi*¹ — och fick som pedagog dela ut av sitt vetande under fyra decennier till mer eller mindre tacksamma elever. Södling, en av Drakes elever, ger en vacker bild av honom i ett brev från 1845:²

»Herr Professorn har behof af framtid ss. far, lärd och konstnär, protector af den uppåtsträvande talangen, utom detta den trofaste vännen och bildade sällskapsmannen. Under de år — de somrar jag känt Hrr Professorn, så vet jag huru oafbrutet Hrr Professorn arbetat då andra roat sig, och jag har beundrat detta lika mycket som den kraft som ej dukat under därför.»

Denna uppsats vill ge en bild av Drakes mångsidiga livsverk.³

Erik Drake, som tillhörde en gammal adelssläkt, föddes den 8 januari 1788 på Hagelsrums gård i Östergötland som son till kaptenen Leonard Fredrik Drake och hans hustru Emerentia Elisabet (född

¹ Erik Drake, av J. M. Rosén (= Johan Magnus Rosén) i *Svensk Musiktidsning*, 1882, s. 172.

² Lovénska brevsamlingen, M. A., sign. 149: 1.

³ Jag har inte eftersträvat absolut fullständighet, vilket bl. a. skulle innebära ett letande efter de brev som finnas av Drake på olika håll i Sverige. M. A. bevarar ett stort antal brev till Drake men endast få av honom. Vidare har Musikhistoriska museets material varit evakuerat och oåtkomligt. Allt handskriftligt material, som här använts, finnes i M. A:s Bibliotek, vid vilket ju Drake var bibliotekarie under en följd av år.

Stockenström). Redan som ung gjorde han bekantskap med den något äldre Leonhard Rääf, och ur dennes otryckta självbiografi kan man hämta en del värdefulla upplysningar om Erik Drakes ungdom före 1802, då Rääf for till Uppsala, ett par år senare följd av Drake.¹ Ahnfelt gör följande sammanfattning:²

»Lagman Rääf (Leonhards far) ägde genom arv och inköp en ansevärd boksamling, som tidigt ingav sonen böjelse för lärda idrotter, och bland skaran av syskon och grannars jämnåriga barn träffades många likasinnade, mellan vilka små föreningar och ordenssällskap uppstodo, oftast för literära övningar med dramatiska försök bland annat i utförandet av Holbergs lustspel.

Inom denna ungdom utvalde Rääf till sin sköteväں framför andra en son till närmaste grannen, sedermera professorn vid Musikaliska Akademien Erik Drake, med vilken han, över den smala sjövik, som åtskilde föräldrarnas gårdar, ständigt umgicks än på besök, än genom meddelanden i brev eller med telegrafer av egen uppfinning, än medelst handskrivna tidningar eller ritningar.»

Drake odlade säkerligen vidare sin bekantskap med Rääf på Östergötlands nation i Uppsala, och han kom därigenom i kontakt med flera av det unga seklets litterära nydanare, som då till stor del rekryterades från Östergötland.

År 1803 hade sällskapet Vitterhetens Vänner bildats av några unga Uppsalastudenter, bl. a. Rääf. Det var ett av de första tecknen på att nyromantiken börjat växa i Sverige. Man fann den gamla gustavianska kulturen för torr och frasrik, man ville på nytt söka sig fram till naturen och den sanna poesien. Till en början var visserligen oppositionen mot det gamla svag, man lekte mest Svensk Akademi i miniatyr, men i början av 10-talet blossade striderna upp, och ur dessa kretsar trädde några av de mera kända litterära namnen i början av 1800-talet. Leonhard Rääf blev den konservative och buttert skämtsamme göten, Clas Livijn blev en problemnatur och mångsysslare, Lorenzo Hammarsköld filosof och satirisk skriftställare, Amadeus Atterbom den lyriska syntesen av dem alla.

Vad diskuterade man då i dessa nybildade litterära kretsar? Svaret är inte så lätt att ge, eftersom ingredienserna voro många och skiftande. Hammarsköld och Livijn hade starka rötter i upplysningsfilosofien, medan Atterbom och Rääf voro mera svärmiskt sinnade. Rousseau och Goethe, Tieck och Ossian, Kant och Schelling lästes och kommenterades. Det som gäv striden en riktning var framför

¹ Drake inskrevs i Östgöta nation år 1804, enligt Östgötars Minne.

² A. W. N. Ahnfelt: L. F. Rääf af Småland och hans litterära umgängeskrets (1879), s. 2.

allt oppositionen mot det gustavianska tidevarvets män, varvid Leopold fick utstå den häftigaste kritiken. Man skymtar denna kampställning redan i Auroraförbundets programförklaring från 1808, enligt vilken förbundet ämnade

»efter en konsekvent plan, enligt fasta och eviga grunder, hämtade ur de mönster greker och tyskar lämnat, först förädla och utbilda sin styrka, sedan kraftigt motarbeta den fördärvade smaken och sist åtminstone med en ljus strimma på svenska vitterhetens himmel företeckna banan för solens antåg.»

Att motarbeta den fördärvade smaken betydde en smula olika saker för de olika nyromantikerna.¹ Atterbom drömde om att ersätta religionens dogmer med en poetisk naturdyrkan, Rääf drev den tesen, att allt gammalt vore gott och allt nytt av ondo, och hos Livijn slog en tanke rot, som är värd att uppmärksammas även i musikhistorien. Han umgicks nämligen från 1805 och framåt med tanken att skriva en romantisk opera med naturmytiskt eller fornordiskt ämne. I ett senare avsnitt skall mera sägas därom.

Den litterära fejden motsvarades inte av en lika häftig musikalisk, men en motsättning fanns dock mellan tysk och fransk smak. Omkring 1810 koncentrerades denna motsättning kring namnen Eggert och Du Puy. Den förre skrev själv god musik i wienklassisk anda och verkade ivrigt för wienklassikerna, den senare glänste både som dirigent och sångare och uppförde många lättflytande franska verk, dock utan att glömma bort den tyska repertoaren. Akutare blev striden då Rossini introducerades. Somliga berömde hans lätta elegans, andra äcklades av hans lättsinne.

För Sveriges del kom dock den betydelsefullaste musikaliska insatsen till stånd genom götiska förbundets intresse för fornlämningar, till vilka de kvarlevande folkvisorna räknades. Johannes Dillner visade,² hur sådana skulle sjungas, och insamlandet bedrevs med iver, främst kanske av Afzelius och Rääf.

Erik Drake upprätthöll en nära kontakt med sin tids litterära storheter — han kunde räkna Rääf, Livijn och Hammarsköld till sina personliga vänner — men han tog ingen aktiv del i någon av tidens många litterära sammanslutningar. I stället bidrog han upprepade gånger, från 1810 till 1848, med uppteckning och harmonisering av folkmelodier. Drake började dock sin bana med ett litterärt

¹ Se närmare del III av Schück & Warburg: *Svensk litteraturhistoria* (andra upplagan, 1910 f.).

² Se A. A. Afzelius: *Afsked af Swenska Foksharpan*, med bidrag till *Swenska Folksångernas Historia*, Stockholm 1848.

angrepp på Du Puy,¹ men i fortsättningen avhöll han sig från polemik. Drake visar sig i stället i sina »Biografiska anteckningar . . .» som en sansad och rättvis bedömare, och stilen tyder på en god bildning och omfattande kunskaper. I regel är han också kräsen i textvalet till sina kompositioner. Två av hans viktigaste verk sattes till ord av Atterbom, den förnämste bland de nya skalderna.

Efter avlagd kansliexamen och ett par års tjänstgöring vid Uppsalas observatorium bosatte sig Drake omkring 1810 i Östergötland, för att, liksom Rääf, »göda åkrar och avla barn», som Atterbom skrev, då Uppsalakretsen upplöstes 1809. Hans gods hette Föllingsö, Rääfs, som låg på andra sidan en vik, Thomestorp, båda ett stycke sydväst om Kisa. Någon gång innan Drake flyttade dit, hade han lärt känna Joachim Eggert, först som elev, sedan som nära vän. Det blev säkerligen hans betydelsefullaste musikaliska bekantskap, ty Eggert var inte bara en duktig kapellmästare och produktiv kompositör i utan också entusiast för den nya tyska musiken — framför allt dyrkades Mozart — och något av ett musikaliskt geni. Han var född 1779,² hade studerat för bl. a. Forkel och hade, enligt Drake, »någon tid dirigerat hertigens af Weimar hofcapell» före 1804, alltså just under den tid då både Goethe och Schiller verkade för stadens teater. År 1806 fattade Eggert det beslutet att genom offentliga föreläsningar också insätta Stockholmspubliken i musikens teori, vartill han ägde utmärkta förutsättningar, men åhörareantalet var så litet, att han till sin stora sorg måste inställa dem. Han fick i stället nöja sig med att verka inom en mindre krets, och han har också gjort flera viktiga insatser. Den harmonilära, som Drake sedermera gav ut och ur vilken ett par generationer ha hämtat sin musikaliska visdom,

¹ Enligt Cronhamns nekrolog i M. A.:s handlingar av år 1871. Detta angrepp har kanske uppstått under inflytande av Eggert och Frigel. Senare, år 1817, började en brevväxling mellan Drake och Pehr Frigel (uttalades Frigell) angående en biografi över Eggert, som skulle publiceras i en Stockholmstidning. Frigel ville inte gärna skriva den, trots att han varit nära vän till Eggert, men han förklarade sig villig att yttra sig om dennes kompositioner. Biografien trycktes den 4, 7 och 14 oktober 1819 i Nya Extra Posten, men den kan inte gärna vara författad av Frigel, som Birgit Guston förmodar i STM 1925, eftersom han i ett brev några månader senare ursäktade sig för att han ej kunnat uppfylla sitt löfte om bidrag, beroende på tidsödande sekreteraregöromål och »ett dageligt pedagogiserande för 10 à 12 tanklösa elever i harmonien». Snarare är Drake författaren. Breven finnas i Lovénska samlingen (sign. 57: 29, 34, 35).

² Angående Eggerts födelseår och även andra sammanhang, i vilka Drake förekommer, se Irmgard Leux-Henschens uppsats om Eggert i STM 1942.

bygger på den grundliga kurs, som Drake genomgick 1811 och 1812, medan Eggert vistades på hans gods Föllingsö. Eggert ville också bidra att skapa en svensk romantisk opera, och både han och Drake underhandlade med Clas Livijn om lämpliga ämnen, men något resultat uppnåddes aldrig från de båda musikernas sida, trots att Livijn stod till tjänst med en lång rad utkast och flera fullbordade libretti. Däremot upptecknade både Eggert och Drake folkvisemelodier på Rääfs uppmaning, och då Eggert dog redan 1813, föll det på Drakes lott att utarbeta harmoniseringen till den tryckta upplaga som så småningom kom ut tack vare Adolf Iwar Arwidsson.

Eggert utgick som tonsättare från wienklassikerna, främst Mozart. Troligen har han lagt ner sitt bästa i de tio förnämliga stråkkvartetter som finnas bevarade i Musikaliska Akademien. Tre av dem äro tillägnade »mon Ami Erik Drake & Leonhard Fr. Rääf». De ge ett intryck av stor vitalitet och kunnighet, och att Eggert inte skydde formella experiment, visar den andra av de Drake tillägnade kvartetterna, den enda tryckta, vars första sats närmar sig Beethovens op. 18, 1 i sin koncentration kring ett enda huvudtema.

Efter Eggerts död lade Drake ner mycken energi på att bevara hans kompositioner åt eftervärlden. Redan sommaren 1813 erbjöd han O. Åhlström att införa en kantat av Eggert i Musikaliskt Tidsfördrif, vilket Åhlström i ett älskvärt brev¹ förklarade sig villig att göra. Redan tidigare hade kompositioner av Eggert publicerats i denna tidskrift. Genom förmedling av Eggerts bror i Tyskland kom man så långt, att Breitkopf & Härtel under åren 1816—18 tryckte flera verk av Eggert.

Det är tänkbart, att det var Eggerts intresse för stråkkvartettens form, som lockade Drake att skriva de två kvartetter som prof. Bauck tillskrivit honom (enligt en anteckning på den första av dem) och av vilka M. A. bevarar hela den första kvartetten och första och sista bladet av den andra. Musiken är emellertid föga originell och betydligt underlägsen Eggerts livfulla konst. I synnerhet första satsen gör ett lamt intryck, som skiljer sig avsevärt från den harmoniska och melodiska fyllighet, som annars är utmärkande för Drake, inte minst i hans storverk från Eggerts dödsår, deklamatoriet Sappho. Form och satsföljd — Adagio-Allegro, Larghetto, Menuetto och Rondo — ansluta sig emellertid till de mönster Eggert själv följde, och det är ju inte otänkbart, att den är ett tidigt elevarbete. Ett tecken därpå kunde vara det förhållandet, att Larghettot är den bästa satsen, vilket stämmer med Drakes lyriska läggning,

¹ Lovénska samlingen, sign. 163: 8.

kanske också, att sluttrondot har den livfullaste utarbetningen, vilket kan bero på författarens stigande erfarenhet. Verket är dock ganska utvecklat i jämförelse med Eggerts kvartetter, som använda sig av längre och melodiosare perioder och en omsorgsfullare sats.

En helt annan och imponerande bild ger musiken till Sappho, deklamatorium i en akt av G. A. Silverstolpe (ej E. A., som Cronhamn säger i M. A.:s handlingar 1871). Vem som döljer sig bakom detta namn, är inte lätt att avgöra; troligen är det Gustaf Abraham Silverstolpe, som dock sysslade obetydligt med eget litterärt författarskap. De tillgängliga biografierna nämna intet verk med detta namn. Hans broder med samma initialer, Axel Gabriel, gav ut flera band Skaldestycken, men de handla uteslutande om dygdens behag, aldrig om kärlekens kval, vilket är temat i deklamatoriet. Gustaf Abraham hade, i motsats till sin upplysningsmoralistiska broder, flera beröringspunkter med nyromantikerna och kände personligen Goethe, Schelling och andra tyska storheter. Det är därför troligt, att han skrivit texten.

Drake saknade inte förebilder, då han skulle tonsätta Sappho. Kanske kände han till fängelsescenen ur Fidelio genom Eggert, troligen var han bekant med Bendas »Ariadne», vars tillkomst skildras utförligt i de »Biografiska anteckningarna» tio år senare, och säkert hade han hört andra aktens melodram i Eggerts »Mohrerne i Spanien», Arsenalsteaterns succé från 1809. Denna sistnämnda melodram är en fullständig scen, som skildrar hjältinnan Zimas uppvaknande, hur hon frågar efter sina barn och fattar sitt beslut att rädda dem undan »rådets» godtycke. Musiken illustrerar händelseförloppet på ett skiftningsrikt och effektfullt sätt. Oroliga passager, beslutsamma tuttiackord och smäktande klarinettgångar belysa utvecklingen. Denna akt bidrog säkerligen i hög grad till verkets ovanliga framgång, liksom också Lidner-Brendlers »Spastaras död» mottogs med hänförelse något decennium senare.

Sappho, Erik Drakes deklamatorium från år 1813, uppfördes däremot aldrig offentligt, antagligen beroende på författarens ofta omvitnade blygsamhet. Det är emellertid ett ypperligt verk, som överträffar Eggerts förebild i fantasirikedom och melodiskt liv. Även omfånget är större — omkring 600 takter. Tyvärr finnes ej partituret i behåll utan endast kläverutdraget i det prydliga band av vokalkompositioner som Drake samlade 1834. Det är inte ens säkert, att det någonsin skrivits ut i partitur. Om så skett, bör Drake ha haft en god ledning av de råd Eggert kunnat ge. Denne har nämligen, inte minst i ovan nämnda melodram, dokumenterat sig som en skicklig och nyansrik instrumentator.

Ex 1.
All^o
con fuoco *p* *mol* *fz* *etc*

Ex 2.
All^o
con fuoco

Ex 3
Adagio
Sappho
Ja, här är lugnt - dödslykt!

Allegro
Hit nådde aldrig ett ömt
begär - *fz*
Den hemiska som
när skulle tränga
måste vinnas vild
som naturen om
känslu hemme.

Ex 4.
Andante *pp* *etc*

Deklamatoriet inledes med en 128 takter lång Adagio-Allegro-uvertyr, inte utan sina likheter med Mozarts Trollflöjt-uvertyr, påtagligast i Allegrots andra tema (se ex. 1). När ridån går upp kommer Sappho inspringande för att kasta sig utför den leucadiska klippan. Även denna spelöppning påminner om Trollflöjten, som ju uppfördes under Eggerts ledning i maj 1812 och alltså var Drake välbekant.

Men Sappho hejdar sig och förebrår sig sin flykt undan livet och kärleken, hon förebrår Phaon hans ombytlighet och lek med hennes känslor, och till slut beslutar hon att söka bot för dödlighetens kval hos de odödliga. Men hon räddas av frälsande genier, när hon kastar sig utför klippan, och en kör uppmanar henne att börja ett nytt liv — men återigen kan hon inte uthärda tanken på en tillvaro utan kärlek, och hon kastar sig i havet.

Musiken ansluter sig mycket nära till texten. Ständigt nya motiv dyka upp och en ständigt skiftande behandling ger liv och utveckling åt händelseförloppet. En välgörande, lugnande motvikt utgöra Sapphos tre sånger och den storartade kören. Som prov på Drakes karakteriseringsförmåga meddelas dels de 8 takter som illustrera en av Sapphos första repliker: »Vart leder yrslan mina steg?» och dels några takter från slutet, som ge en god bild av hur följsam och ständigt ny Drake försökte vara (se ex. 2 och 3). Några av motiven uppträda flera gånger vid liknande affekter, i regel i förändrad form, men en enda akt är för kort att tillåta ledmotiviska experiment, till vilka man dock kan spåra ansatser. Så t. ex. uppträder följande motiv ett par gånger då dödsriket föres på tal:



Mot den ackompanjerade deklamationens rörlighet stå Sapphos tre sånger och den trestämmiga kören som en mera rofylld kontrast. En av sångerna, »Lätt som västanvinden», överraskar med en nästan mozartsk grace och ovanlig harmonisk rikedom. Ännu oftare stöter man på harmoniska och melodiska vändningar, som förefalla hämtade från Gluck.

Från 1814 finnas fem sånger bevarade. Två utgöra olika sättningar av Baggesens »Kyssene». Den tredje är en romans, »Doux instans», ljuv musik om lyckan i att minnas, som inledes med följande suckar (se ex. 4). De två återstående äro dels en sång till Geijers ord och dels en romans, som i nätta tonrankor besjunger den ogrumlade kärlekslyckan. Från 1815 finnas två varianter av Matthissons »Jag minnes dig», en sång av Hammarsköld, som skildrar den förföriska flickan i ljusaste folkvisedur, på samma gång som refrängen varnar för hennes konster, vilket antyds i rubriken: »Akta dig», samt ytterligare en sång av Hammarsköld, »Min cittra». Den sista anföres i sin helhet, därför att den ger uttryck åt flera viktiga sidor hos Drake trots sin enkelhet

och korthet. Man kan observera den enkla men talande inledningsfiguren, den långa, helstöpta melodien, 6/8-ackompagnementet till 2/4-melodien och de kromatiska linjerna, för vilka Drake hade en speciell förkärlek. Se ex. 5.

Drakes storverk från 1815 är emellertid hans komposition av den stora romansen »Sjökvinnan» av Atterbom, en av dennes betydelsefullare dikter, publicerad i Poetisk Kalender 1815. »Sjökvinnan» är en 14 strofer lång berättelse om den unge mannen och hans reaktion inför havets lockande makter, förkroppsligade i den ljuva Sjökvinnan, som sjunger sin molldränkta locksång för att förmå honom att överge sin jordbundna tillvaro mot havsgrottornas halvdagar. Men innan förtrollningen brutit hans motstånd, slår ynglingen korstecknet framför sig och räddar sig så tillbaks till ljusets rike. Sjökvinnan förbläknar, men lovar ändå att

»den som hörde vattnets sång
kan aldrig vila smaka.»

Tonsättningen är fullt i klass med den vackra dikten. Sjökvinnans locksång utgör det sammanbindande elementet, som återkommer varje gång hon tar till orda. Däremellan berättas den övriga texten, ibland mera recitativmässigt, ibland mera melodiskt avrundat. Loewe har en liknande teknik i några av sina ballader, exempelvis Herr Oluf, som behandlar ett liknande ämne. Man kan dock lägga märke till en väsentlig skillnad. Medan Loewe bygger upp sina ballader på korta motiv, som han, ofta ganska stereotyp, upprepar, låter Drake varje takt säga något nytt, och han uppnår inte sällan en stor melodisk skönhet. Denna romans är, i fråga om friskhet och originalitet, betydligt överlägsen Loewes ballader. Exempler 6 och 7 ge prov på Drakes karaktiseringsförmåga.

Från år 1816 finnas tre sånger, alla av betydligt enklare och konventionellare struktur än Sappho och Sjökvinnan, Drakes två bästa kompositioner. »Siung du» är en terzett till ord av Valerius, som framför allt lägger an på en lättflytande sång. Den är avsedd för två tenorer och en bas och var troligen en tillfällighetskomposition liksom Eggerts uppskattade sångtrio till samma ord. Intressant är Drakes försök att binda samman olika avsnitt genom likartade ackompagnementsfigurer. Den andra sången kallas »Sång», och beskriver textorden: »klappande hjerta, lek med din smärta!» Den tredje är en längre romans, »Skön Klara», till Lorenzo Hammarskölds ord. Den påminner i stilen om Loewe i mycket högre grad än Sjökvinnan,

Ex 5 MIN CITTRA av L. Hammarskjöld Erik Drake. Bulgö d. 4 Aug. 1815.

Andante con moto

O du som

de- lär ömt min smärta, min citta-ra! du min en-da

vän. O kom, och för mitt sju-ka hjerta, ljug verk-lig-

het åt nö-jet än

vilket i Drakes fall betyder, att melodik och harmonik ha blivit konventionellare och stelare än förut. I »Sjökvinnan» var stilen fortfarande djärv och medryckande, i »Skön Klara» möter man alltför ofta dessa urvattnade vändningar, som tiden producerade i överflöp och som kommit de flesta av Loewes ballader att sjunka i glömskans

Ex. 6

Allegro

ff

Jag grep mitt svärd, men

lätt som snön i vemod

pp

ad lib.

smälte härmen

Ex. 7

Allegro

f

Den nakna barmen sänk och steg som pressad af en trängtan

djup. I »Sjökvinnan» har inspirationen ständigt flödat, och situationerna ha klätts i ständigt nya dräkter; i »Skön Klara» är allt mera stereotyp, och musiken går fram i sina välsvavade perioder utan att ta hänsyn till texten på samma böjliga vis som i Sappho och Sjökvinnan. Som en orsak till det kan man kanske peka på skillnaden i

kvalitet mellan texterna. Atterboms romans äger en fin mystik, medan Hammarskölds är konventionell riddarromantik.

Från åren 1817 till 1819 finnas sex sånger, de flesta obetydliga. »Lied» från 1817 är en troskyldig sång om förgätmigejens bekymmer. »Lied» från samma år (A-dur) är en munter sång som slutar: »Beneide mich, Natur! — Ich liebe!» »Bortresan», av Choraëus, är en tämligen naiv sång om samvarons glädje, »Jag flyr till dig», av Euphrosyne, en tillfällighetssång av föga värde. »Sång» från 1819 är däremot en verkkningsfull sång om den sista timmens ångest. »Aftonrodnan» av J. återigen är obetydlig.

Åren 1819 och 1820 sysslade Drake med komposition av Amadeus Atterboms diktcykel »Blommorna», publicerad i den första årgången av Poetisk Kalender, 1812. Samtiden beundrade oerhört denna naturfilosofiska lyrik, och Rääf kallade cykeln för »ett non plus ultra av både poesien och hans (Atterboms) egen kraft». Drake var heller inte den ende tonsättaren av dessa dikter. År 1820 kommo de ut i tryck med musik av Arrhén von Kapfelman. Kapfelman har velat gjuta samman alla sångerna till en enhet genom att införa överledningar mellan dem, och även i övrigt ville han, enligt förordet, »förklara karakterernas förening i helt harmoniskt lif». Han framträder kanske som en mer driven musiker än Drake, men denne måste ändå betecknas som den originellare och mer lyhörde för dikternas stämningar. Det är dock intressant att iaktta, att de båda kompositörerna genomgående ha valt liknande tempi.

Drake har denna gång inte gjort samma fullständiga rättvisa åt texten som i »Sjökvinnan». Ingen av sångerna är genomkomponerad, utan var och en vill ge en kort stämningsbild, betecknande för den sjungande blomman. Först kommer en ganska neutralt hållen »Till-egnan», följt av sippans älskliga vårvisa och gullvivans sommarvarma sång. Narcissen besjunger i långa tonrankor trånaden efter sin egen bild, och rosen talar i lätta rytmer om »sötman av livets festliga dag», ty den betecknar den röda färgen, kyssens och rodnadens färg. Förgät-mig-ejen försöker att måla den fromma förnöjsamhetens glädje, solrosen skrider fram i ett stolt maestoso, och tulpanen beskriver sin drottninglika ståt med några verkkningsfulla modulationer E-dur-C-dur. Hyacinten skildrar i smäktande harmonier gravblommans tragiska öde. I Vallmon besjungen sömnens och drömmens blomma i en ständigt oktavbeledsagad melodi. Den ständigt likartade rörelsen framhåller blommans oupphörligt verkande sömn-givande kraft. I Liljan talar fromhetens blomma, ängeln Liliths jordiska skepnad. Slutligen sjunger nattviolen, hoppets och blygsamhetens blomma, om sin längtan i enkla tongångar.

Dessa tolv sånger äro alla omsorgsfullt utförda och fullt jämbördiga med A. F. Lindblads sånger. I fråga om modulationsrikedom äro de t. o. m. dessa överlägsna. Just harmoniken var alltid Drakes starka sida — nästan varje sång innehåller någon intressant detalj därvidlag — och han kan på det området ställas upp som en svensk motsvarighet till Schubert, även om han aldrig nådde dennes melodiska fullkomning.

Tolv sånger återstå från åren 1823 till 1834. »Lied eines wahnsinnigen Mädchens» har onekligen en smula spökestämning över sig med sin snabba rörelse och sina kromatiska gångar. »Sång» från 1825 är en liten älsklig visa, »Längtan» från 1826 en sång om aftonvinden med flera vackra smådrag, »Mai-lied von Salis» äger en nästan mendelsohnsk schwung. »Wintersång» efter Hölty från 1827 har en smula leiermann-stämning. »Majsång» av Tegnér från 1829 innehåller en mindre vanlig modulation C dur—Ess dur. Ett monogram på 12 takter av Atterbom från 1830 har en något egensinnig stämning. »Bérengers klagan» av Cöster från 1832 är en dramatisk och ståtlig sång, »Återkomsten» från 1833 av samme författare är däremot en obetydlig sak. En »Nyårs-sång» av F—n från 1834 för två tenorer och bas är av tämligen enkelt slag. »Jungfrun i det gröna» av Euphrosyne från 1834 är en föga originell sång på 14 verser om ängsblomman och fjärilen. »Elise Brand» slutligen är en rörande sång om Elises sorgliga öde.

Drakes sista större komposition är hans »Stabat Mater, dont les Strophes se chantent alternativement les unes en musique à trois voix, les autres en plaint-chant». Han har tydligen eftersträvat »renhet» i satsen, ty dels sjunga de tre stämmorna — soprano, alto och basso — a cappella, dels äro satserna korta och inte belastade med onödiga textupprepningar, och slutligen livas satsföljden av kontrasten mellan de tre elementen gregoriansk sång, imiterande sats och homofon sats. Motivbildningen är dock inte palestrinensisk; snarare har Pergolesi stått fadder åt sådana melodier som dessa:



Sådana neutralt italienska vändningar finnas många i verket, även i den avslutande Amen-fugan. Arbetet ger alltså ett prov på Drakes skicklighet att väva samman en vacker sats, men vittnar på intet vis om någon revolutionerande självständighet. Det uppfördes för kanske första och sista gången vid akademiens högtid år 1871 efter Cronhamns minnestal.

Intet av Erik Drakes tre viktigaste verk, Sappho, Sjökvinnan och cykeln Blommorna, finnes i tryck. Endast två mindre sånger trycktes på 1830-talet, Kyssene i Tidning för Theater och Musik den 11 juni 1836 och Bortresan i Nordmannaharpans sjätte häfte. Enligt Cronhamn skall Drake också ha tonsatt Tegnér's Fritiofs saga. Han syftar väl därvid på de sånger och arrangement som Crusell och Drake levererade till George Stephens' engelska upplaga av Frithiofs saga år 1839.

Till slut bör den »Sonate pour le Piano-Forte et Violon» nämnas, som komponerades 1816 och varav endast pianostämman finnes i behåll. Den har många beröringspunkter med Drakes övriga tonsättningar och man kan endast beklaga, att violinstämman är försvunnen. Det är givetvis omöjligt att göra sig någon riktig föreställning om verket utan denna — man kan endast fastställa, att den är uppbyggd på liknande sätt som stråkkvartetten: Adagio-Allegro moderato, Adagio cantabile, Menuetto och Finale: Allegro molto.

Sommaren 1817 vistades Clas Livijn på Millingtonorp hos Rääf. Han och Drake kommo därvid överens om att skriva en opera eller operett. I september samma år skickade också Livijn den färdiga textboken, och sannolikt har Drake också påbörjat musiken.¹ Ämnet var, liksom i Livijns tidigare utkast, hämtat från folktrons och folksagans område.² De två akterna skildra kärleken mellan prins Harald och Asta, bergakungen Bules och den kristna kvinnan Ragnfrids dotter. Det dramatiska förloppet består i skildringen av hur Bules motstånd brytes genom korstecknets makt. Livijns litterära ambitioner belysas av följande brev till Drake av den 18 sept. 1817:³

¹ Enligt Cronhamns nekrolog »säges» operetten Berggubben ha uppförts på kongl. slottet 1817 eller 1818. Emellertid finnes intet spår efter den vare sig i operaarkivet, M. A:s bibliotek eller Drottningholms teaterarkiv.

² Livijns intressanta operaprojekt behandlas i två böcker av Johan Mortensen: Clas Livijns dramatiska författarskap, och Clas Livijn, resp. 1911 och 1913. »Hafsfrun» och »Berggubben» av Livijn finnas utgivna i första delen av Samlade Skrifter af Clas Livijn, Örebro 1850 (utgivare A. I. Arwidsson).

³ Mortensen: Clas Livijn, s. 387.

»Berggubben medföljer, med den är jag både nöjd och missnöjd. Fabeln torde ej vara illa uppfunnen, utförandet är deremot sämre. Flera verser gillar jag, men så förhåller det sig ej med alla; isynnerhet besvärjelserna mot slutet. För att rätt kunna begagna denna underbara genre af poesien hade det fordrats att något studera sig in i begge mästarnes manér (Shakspears och Göthes), men jag egde här ej tillgång till någonders mästerverk. Äfven slutet torde hafva varit i behof af mera Gemütlichkeit. Lik en rullande ström borde glädjen hafva förkunnat sig, och hymnen där närmat sig den andeliga musikens enfald och höjd. Af två skäl har den ej kunnat det. Dels skulle en dylik andakt, uppförd på theatren, åstadkommit förargelse, dels hade ett så vådligt tyskeri för alltid utstängt min gubbe från theatren, dit den i annat fall kunde nå.

I afseende på musiken vill jag göra några anmärkningar, med lämnad full rättighet åt dig att skratta åt den blinde, som har djärfhet nog att vilja döma om färgerna ...»

Brevet visar på sitt sätt vilken dominerande ställning den franska och italienska operan hade och hur föga förståelse man räknade med att ett nytt försök i Trollflöjtens högstämde mysterieanda skulle få. Även ämnesvalet, en figur ur folktron, var ju nytt, och i Sverige fick man vänta ända till mitten av 1800-talet, innan svenska kompositörer — Boman, Söderman, Hallström — grepo sig an med texter av detta slag.

I Sappho och Sjökvinnan har Drake visat, att han ägde tillräcklig smidighet att skriva en svensk motsvarighet till Hoffmans Undine, vartill f. ö. Livijns Havsfrun hade utgjort ett romantiskt fullödigare textunderlag än Berggubben, som lider av en viss »juridisk uttänjning»¹ — inte olik Fouqués Undine. Varför projektet aldrig kom till utförande är väl omöjligt att utröna. Kanske låg den djupaste orsaken i att den svenska publiken ännu, trots götiska och fosforistiska försök till påverkan, var för omogen för en nationell opera.

Drakes musikaliska uttryckssätt är givetvis i hög grad avhängigt av den tid han levde i, men man kan dock urskilja personliga drag, starkast kanske i Sjökvinnan. 1810-talet var en tid då ännu Mozart gällde för Tysklands störste kompositör, då Haydn förekom på varje soaréprogram och då Beethoven var det bizarra geniet. Hur mycket man än högaktade de nyare tyskarna, hyste dock många en hemlig kärlek till den ljuva och melodiosa italienska musiken, som ju också bidragit att fostra många tyskars melodiska sinne — man kan nämna Händel, Gluck och Mozart. Betecknande är ett yttrande av Geijer från dennes 26:te år:²

¹ Livijns egna ord. Se Mortensen: Clas Livijn, s. 389.

² Brev den 12/4 1809. Se sjunde delen av Svenska memoarer och bref, utgivna av Levertin-Schück, Stockholm 1903.

»Vi fingo höra Boccherinis kvintetter — av alla auktorer den, som ligger närmast och mest rör mig. Det är toner och minnen, som komma från en oskyldig värld, där man en gång levat. Man älskar honom, om man ock erkänner den stora överlägsenhet, som Mozart och Haydn ha.»

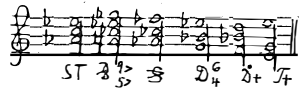
Även Drake lovordar Boccherini i sina »Biografiska anteckningar» och säger, att hans »Adagios äro i synnerhet ett föremål för kännares beundran, och konstnärers förtviflan; De gifva idéer om en himmelsk musik».

Med denna inställning som bakgrund är det inte svårt att förstå, varifrån de smäktande gångar och harmonier komma, som ofta dyka upp hos Drake. De ha sin rot i den musik, som i Scarlatti, Pergolesi, Boccherini etc. fick sina mästare och som under 1700-talet spreds över hela Europa. Endast långsamt blevo enstaka tonsättare övermätta på denna sötma och bröto igenom den med rytmens tillhjälp, Beethoven i Wien, Berlioz i Paris, Berwald i Sverige. Drake hör inte till dessa revolutionärer; han försöker i stället att utbilda den melodiosa stilen till största uttrycksfullhet, varvid hans harmoniska kunskaper äro till stor hjälp. De närmaste åren efter Eggerts död var Drake mycket verksam, men från 1816 träder hans kompositoriska ambition allt mera sällan i dagen. Cykeln »Blommorna» tillkom 1820, samma år som han ingick giftermål med Elisabet Katarina Printzenskiöld. Stabat Mater från 1833 är ett undantag, som nästan bekräftar regeln, ty där framträder ingen personlig stil. Drake överhopades visserligen med allt mera arbete, som hindrade hans tonsättarverksamhet, men å andra sidan får man alltid tid till lustbetonat arbete, varför man kan utgå från att Drake inte fann samma intresse som förr i att komponera. Hans ungdomsverk lova mycket, och han kunde ha utvecklats till en romantisk mästare att sätta vid sidan av den kärvare Berwald. Men av någon anledning räddade han sig över till pedagogens säkrare levnadsbana och fick där, på sitt sätt, en mycket vidsträckt betydelse.

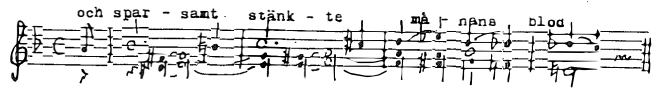
Det italienska inslaget är givetvis inte det enda i Drakes musik. Han står i minst lika stor tacksamhetsskuld till den mera folkliga tyska melos, för vilken Schubert blev det vackraste uttrycket. De många visorna, framför allt »Blommorna», visa detta. Åtskilliga av dem innehålla dock triviala tankar, och man kan kanske anse det som det bästa tecknet på Drakes goda smak, att han inte förökade fonden av glömvärd musik mer än han gjorde.

Den intressantaste sidan i Drakes musik är hans harmoniska rikedom. Han går visserligen aldrig utöver vad Schubert presterade på

området, men det är märkligt nog att finna så fina övergångar som exempelvis ex. 6 ger ett prov på. Det är inte heller var dag man hittar en kadensutvidgning som denna från år 1814 (Sång):



eller denna i Stabat Mater Nr 7; takt 14 ff.: (tonart c-moll) °Sp / DD7 / D7 / T7 / S7 / D9> / °T. I regel äro dock sådana längre utvikningar sällsynta. Utmärkande är i stället Drakes förkärlek för kromatiska linjer och omväxlingen i dessas harmoniska motivering. Medlen äro därvid idel kända gånger — dominantiska eller subdominantiska tillfälliga modulationer, ibland med karakteristiskt bruk av harmonierna DD₇⁵ och det neapolitanska ackordet — och det märkliga ligger inte i valet av harmonier utan i det ymniga och växlingsrika bruket av dem. På sådant sätt har följande kromatiska linje ur Sjökvinnan uppkommit:



Drake är alltså, för att göra en sammanfattning, en modern och iderik kompositör för sin tid, vars tre viktigaste verk förtjäna uppmärksamhet i den svenska musikhistorien, trots att de inte fått, eller ens kunnat få, någon revolutionerande betydelse. Sappho är ett stort och verkkningsfullt deklamatorium och, bortsett från några episoder i Eggerts »Mohrerne i Spanien», det första i sitt slag i vårt land. Sjökvinnan är en genomkomponerad romans, som mycket väl kan mäta sig med de bästa kontinentala från denna tid. Tonsättningen av diktcykeln »Blommorna» når inte samma höga standard, men den är ändå värd all aktning som jämbördig föregångare till Geijers och Lindblads sånger, visserligen av mera wienklassisk prägel.

Drake vistades i omkring 15 år på Föllingsö och utvecklade sig under denna tid till en betydande pedagog, teoretiker och kompositör. Han ingick, som nämnt, giftermål år 1820 och nästa år föddes hans första son, som till åminnelse av tonkonstens störste fick namnet Amadeus, liksom den andra sonen Wolfgang. Drake fick sammanlagt sex barn, av vilka endast den förstfödde sonen överlevde honom.

Drake såg gärna gäster hos sig på Föllingsö. 1812, kanske också 1811, vistades Eggert där, och det var tillsammans med denne Drake samlade melodier till folkvisor. Kanske var det också Eggert som förmedlade bekantskapen med Frigel. I varje fall fick den en avgörande betydelse för Drakes framtida levnadsbana. En lång rad brev i den Lovénska brevsamlingen i M. A. vittnar om den ömsesidiga uppskattningen. Tre somrar i rad, 1819—21, vistades Frigel och hans dotter på Föllingsö, och i sina brev från huvudstaden talade han med rörelse om den vackra naturen och de stimulerande promenaderna. Drake fortsatte också umgänget med sina ungdomsvänner, i synnerhet som två av dem, Rääf och Lorenzo Hammarsköld, bodde i grannskapet. Hos Hammarsköld på Tuna vistades också i flera omgångar under åren 1819 till 1823 den gemensamma bekantskapen Carl Schwencke, en orolig själ, som flackade omkring i Tyskland, Sverige och Ryssland, för att slutligen hamna i Strassburg, varifrån han, 59 år gammal, skrev ett rörande avskedsbrev till Drake,¹ till vars son Wolfgang han var gudfar.

År 1818 hade Drake invalts som associé vid Akademien. Frigel berättar därom följande:²

»Jag kan försäkra, att Akademien anser sig uti Herr Kongl. Sekreterarens person, såsom numera Akademiens Associé, hafva gjort en verkelig vinst. Tag det ej blott för grannlåt och smicker; men vi äga högst få ledamöter med den grundliga kännedom och smak, som jag vet att Herr K. Sekreteraren äger. Det är en förlust för Akademien, att ej på närmare håll kunna begagna Herr K. Sekreterarens upplysta biträde. Min åtgärd vid kallelsen till Akad:n var ej någon annan, än att jag var proponent och Akademien mottog propositionen med fägnad.»

Drake gjorde sig tydligen alltmer känd som kunnig musiker, ty M. A. valde honom 1822 till ledamot, vilket år den på ledamotskap frikostiga akademien även utsträckte sin krets att omfatta såväl Beethoven som ärkebiskop Carl von Rosenstein, instrumentfabrikör Per Carlsson och prof. Peter Moberg m. fl.

Att Drake verkligen gjorde skäl för sitt ledamotskap visas inte bara av den senare tryckta harmoniläran utan också av den samling biografier med kort musikhistorisk inledning, som han utarbetade omkring år 1820 och som finnes i renskrift från år 1823. I denna visar Drake ett aktningvärt kunnande och omdöme om musiken under det sekel som närmast föregick honom, alltså tiden 1720—1820. Däremot hade han ett mycket ljumt intresse för äldre tidars

¹ Lo, sign. 103: 11.

² Brev den 22/2 1820, Lo, sign. 57: 35.

musik, och han tycks endast föga ha utnyttjat sådana standardverk som Gerbers lexikon och Burneys och Forkels historiska arbeten — Padre Martinis kallar han rentav föråldrade. Den historiska inledningen är en tämligen lös upprädnad av årtal, namn och notiser. Den slutar abrupt. — tydligen ha några blad gått förlorade vid inbindningen. Resten av arbetet består av 152 numrerade biografier och 19 senare ditskrivna, dels i kanten, dels på senare inklistrade blad. Storleken varierar från några rader till nära 18 sidor (Haydn). Vissa populära kompositörer ha bestått med en svit anekdoter — Georg Benda, Haydn, Piccini — och även i öfrigt spela de pikanta personliga uppgifterna en stor roll. Men man måste erkänna, att Drake ofta använt dem på ett elegant och osökt sätt för att få fram något karaktéristiskt.

En jämförelse mellan Gerbers Tonkünstlerlexikon från 1800-talets första år visar snart Drakes förtjänster. Han led inte av dennes enorma samlarnit, som visserligen omfattade tonsättare från flera epoker men ändå kom åskådaren att förlora skogen ur sikte för de många träden. Drake visade aldrig något större intresse för historiska perspektiv, och han hade därigenom lättare att bortse från aldrig hörda mästare som Schütz och Monteverdi. Han ger i stället en klar och mångsidig, men samtidigt överskådlig bild av den musikaliska världen fram emot 1820, i vilken tre kategorier äro välföreträdde: kompositörer, teoretiker och artister. De flesta biografierna sluta med en karakteristik, som ibland är förvånansvärt välformulerad och träffande. Just denna egenskap, att kunna uttrycka en mognad, personlig smak i väl valda ord, är det som ger arbetet dess egenvärde. Det biografiska materialet är hämtat från andra källor, och endast rörande Eggert, Frigel och Schwencke är det tänkbart, att Drake meddelar förstahandsuppgifter. Endast en liten, senare införd notis utgör ett tecken på Drakes självständiga arbete inom Akademiens bibliotek. Enligt Sahlstedts åminnelsetal över Roman har denne »stamfader för svenska musiken» (Drakes ord) skrivit bl. a. musiken vid drottning Ulrica Eleonoras begravning 1741. Drake säger härom:

»Det är likväl sannolikt att Begravningsmusiken 1741 ej varit Romans composition, utan Händels, emedan ett convolut finnes af denne mästares sorgmusik öfver Georg III:s i England gemål med underlagd sv. text och påskrift, att den blifvit uppförd vid drottning Ulrica Eleonoras begrafning.»

Den musikaliska estetiken hade under 1700-talet utvecklat sig till en aktning svärd höjd. Den rationalistiska förklaringskonsten fick en utmärkt utgångspunkt i de musikaliska grälen i Paris; Rousseau

lade ner ett imponerande arbete i sina artiklar i encyklopedien; pennor vässades för och emot fransk musik. Men även Tyskland bidrog att utforma normer för musikens bedömande: Sulzer, Kant och Schubarth behandlade ämnet med stor utförlighet.

Som vanligt hade de flesta fackmusikerna ett ganska ljumt intresse för detta estetiserande, och de som på allvar diskuterade de nya teorierna, kommo i lika stor omfattning från den bildade allmänheten som från kompositörers och musikers led. Från svensk sida finnes ett belysande uttalande från 1801 av Gustaf Abraham Silverstolpe,¹ som där ger några råd i den nya tidens anda:

»Struck har visserligen geni, men hans fåfänga torde snart sätta ett mål för hans perfectibilité. Förakt för aestetisk odling, grundadt deri at Haydn är den förutan, och i den öfvertygelsen, at man ej kan hinna förvärfva den, om man rätt skall studera musikens handverk, torde lätt komma att förvandla honom till not- och harmoniskrifvare i stället för duglig compositör . . . Om han återkommer till Wien, så drif honom at läsa konsternas allmänna teori, dels hos Sulzer, dels hos Rousseau, Blair och Eschenburg, ja, om han det kunde, sjelfva Kants Kritik der Urtheilskraft, och sedan måste han läsa allt hvad poeter han kommer öfver för at förfina sin smak och genom en noga kännedom af känslorna i sin détail förstå at uttrycka dem i det hela. Endast på detta sätt kan en compositör bildas, som vill hoppas at arbeta med framgång för det förestående tidehvarvet.»

Silverstolpe nämner Kraus som den han funnit äga en överlagd plan i sin komposition. Går man över till Drakes arbete, finner man inte så sällan uttalanden i liknande riktning, även om författaren aldrig samlade sig till en så tydlig programförklaring som den ovan citerade. Så säger han t. ex. om J. Fr. Reichardt:

»Reichardts musik är ej en product af det musicaliska snillet, utan af bildning och reflexion. Derföre alltså, det i hela hans musicaliska bana synbara sträfvande efter charactersmusik af enkel storhet, hvarvid Gluck altid såsom mönster föresväfvade honom. . . . Äfven var han icke blott theoreticus i det mekaniska af tonkonsten, utan också i den så sällan af musici beträdda ästhetiska delen af deras konst.»

Att Drake satte den musiker högst som förenade bildning med genialitet, ser man av de beundrande biografierna över Carl Maria von Weber och Ludvig Spohr, vilka dock båda voro skrivna så tidigt som omkring 1819. Vid den sistnämnde tillkommer en äkta romantisk beundran av en annan sida av personen:

»Dertill kommer att äfven hans angenäma utseende, hans välbildade unga kraftiga kropp, hans herrliga manliga växt, hans sköna hufvud, och hans lätta och ädla umgänge äro oändeligt intagande.»

¹ Personhistorisk tidskrift 1915, s. 155.

Men även det rena geniet framlockade beundran hos den estetiserande tidsåldern. Silverstolpe såg upp till den estetiskt obildade Haydn, och Drake utbrister detta apropos »Tysklands störste componist»:

»Om man betraktar antalet af fulländade mästerverk som Mozart under en så kort lefnad har lemnat, så kan man knapt afhålla sig från den innerligaste och djupaste klagan öfver hans så tidiga död. För öfrigt vill ej Mozart blifva beskrifven, ej förklarad, blott njuten. Han är ett under, hvilket, endast hörande till aningen och känslan, ej bör beröras af förståndet.»

Även Beethoven prisas som »en af vår tids mäst genialiska tonkonstnärer . . . ehuru väl man måste medgifva att han understundom af sin fantasie låter hänföra sig till, för sina åhörare, ofattliga regioner».

Drakes intresse för alla grenar av den musikaliska teorien belyses tillräckligt av den långa rad av teoretiker han tagit med i sitt lexikon. »Så vigtig som Rameau var såsom componist, så var han det likväl ännu mera som författare öfver sin konst» och tack vare hans teori kunde tiden som åtgick att lära sig spela klaver nedbringas från 15 år till 8 månader — verkligen ett konststycke. Forkel kallas »den störste musicaliske teoretiker, literatör och historicus som funnits». Abbé Vogler, simplifikationssystemets uppfinnare, var »en af de mäst speculativa och skarpsinniga konstnärer, utrustad med de mäst utbredda kunskaper af alla slag, en genialisk och grundelig componist, och en oförtruten forskare på tonkonstens fält, men icke befriad från egensinnighet, pedantism, och mångahanda bizarreri». I övrigt nämnas Albrechtsberger, C. Ph. Em. Bach, Burney, Catel, Chladni, Gasparini, Gerber, Guido Aretinus, Hiller, Kirnberger, Marpurg, Martini, Mattheson, Leopold Mozart, Neefe, Quantz, Reichardt, Rousseau, Schulz, Shield, Silbermann, Tartini och Gottfried Weber.

Man kan vara tämligen säker på att Drake kände innehållet i de flesta av de teoretiska arbeten han anför. Hans forskariver finns omvitnad på flera ställen, hans vänskap med Eggert, Frigel och Schwencke betydde också mycket, hans utnämning till teorilärare vid Musikaliska Akademien är ett viktigt tecken, och hans läroböcker i harmoni och enkel kontrapunkt vittna om en tidsenlig behärskning av ämnet.

Även vad beträffar kompositörerna gäller som allmän regel att Drake endast fäller omdömen om sådant som han själv känner till, varför arbetet ger en ganska personligt färgad bild av den samtida musiken. Man måste dock konstatera, att han genomgående försökt

väga fördelar mot nackdelar så rättvist som möjligt, och endast i enstaka fall, som t. ex. inför Rossini, bryter Drakes antipati igenom, liksom även det nyss citerade förgudande omdömet om Mozart inte hör till vanligheterna.

Endast två tonsättare från 1500-talet upptagas i Drakes biografier. Den ene är Palestrina, den flerstämmiga kyrkomusikens räddare, »den berömdaste mästare vid den gamla romerska musischolan», som »studerade musiken under en mästare, vid den före honom berömda gallicobelgiska scholan, som somliga gifva namnet Goudimel». Den andre är Alfonso della Viola, som mellan åren 1541 och 1567 skrev fyra namngivna operor. Det måste ha varit en egendomlig tillfällighet som kommit Drake att ta med denne tonsättare, om vilken våra dagars musikkforskning ej äger annat än litterära dokument, medan så betydelsefulla mästare som Lasso, Gabrieli, Monteverdi eller Caccini uteslutits. Det inger i alla fall intet större förtroende till Drakes kunskaper rörande de förbarocka tonsättarna. Det fanns dock möjligheter att inhämta åtskilligt om dem i den tidens musik-historiska litteratur — exempelvis ges Monteverdi det smickrande namnet sin tids Mozart av Gerber.

Av 1600-talets tonsättare ägnas Allegri en halv och Lully två och en halv sida. Den senare behandlade även orkesterns mellanstämmor obligat, upptog fugan, berikade harmonien och »förstod att frambringa den mäst överraskande effect på sina, just icke mycket musikkunniga åhörare». »Corelli blef genom sina sonater och concerter stiftare till en ny harmonie och en ny genre för sitt instrument.» Al. Scarlatti införde dacapot 1693 och kallades i Italien »Konstens Ära och Componisters Öfverhufvud». Gasparini och sångläraren Pistocchi, »fadern för den närvarande italienska sången», nämnas också. Därmed är emellertid 1600-talet uttömt och en aning om att även tysk musikodling existerade får man endast under J. S. Bach, där Froberger, Pachelbel, Buxtehude, Böhm och några andra nämnas vid namn. Den engelska musiken beröres inte med ett ord, varken under Birds och Purcells århundrade eller senare.

1700-talet är emellertid desto rikare företrätt. De flesta av de ovannämnda teoretikerna höra dit, och alla betydande kompositörer ha kommit med. De tidigaste äro Kejser, en operakompositör av sådan genialitet, att man »måste förklara honom för en af de största componister, som någonsin lefvat», Marcello, »en berömd musikus och förträffelig poet», och Rameau, vars »odödlighet» är Castor och Pollux. J. S. Bach skildras på ett tiotal sidor som den framgångsrike orgel- och klaverspelaren, uppskattad av hela nationen. Vid anställ-

ningen i Leipzig nämnas inga konkurrenter och åldringens besök hos Fredrik den store skildras med Brachvogelsk vördnad och åskådlighet. Vokalkompositionerna omnämnas endast i verkförteckningen, där man hittar »en 2-chörig passsion. Texten af Picander». »I fugan och i alla contrapunctens arter står han ensam. ... Harmonien är en väfnad af melodier, alla så sångbara; att hvarje synes på samma gång vara öfverstämma». Händels biografi är mer anekdotkryddad men fattig på värdeomdömen. Vidare behandlas Porpora, ett mönster inom recitativet och Tartini, »ett originalgenie. Hans sång var full af eld — hans harmonie lärd och ren». Durante och Roman äro goda kyrko komponister och Leo uttryckte i sitt ackompagnement »fysiska föremål, t. ex. vattnets sorlande», utan att »förfela musikens egentliga syfte». Graun och Galuppi nämnas. Pergolesi är »svårmodig och melancolisk», Hasse »den naturligaste, elegantaste och insigtsfullaste componist på sin tid»: W. Friedemann Bach »fantaserade mer än skref»; Gluck »skapade sig ett eget dramatiskt system, i hvilket allt är förenat, der musiken icke skiljer sig ifrån situationerna och intresset uppväcks genom den fullkomligaste öfverensstämmelse mellan alla piecens och musikens delar. I allmänhet må vi yttra, att de aldrig blifvit öfverträffade, och i det pathetiska aldrig skola uppnås.» Jomelli införde crescendo och decrescendo och »hans eldiga snille hade brutit en ny väg, genom hans djupa harmonie, djerfva modulation och oafterhärmliga instrumentation». G. Benda skrev den första melodramen, Gaviniès en berömd romans under en fängelsevistelse. Philidor var »rygtbar som en ibland de störste schackspelare och äfven som compositeur». Guglielmi var en »utmärkt componist». Värde av Hillers arbeten för teatern visas av deras popularitet — detsamma gäller för Piccini.

Det anförda, som gäller tonsättare födda före 1729, kan ge en antydan av omfattningen av Drakes urval och sätt att betrakta sitt material. Det som frapperar en nutida läsare är frånvaron av varje försök att dela upp mängden av tonsättare i skolor, epoker eller grupper. Var och en står isolerad, nyheter införas av bestämda personer, ingenting ligger i tiden, allt hos individen. Så förstår exempelvis Haydn »att med en skapande kraft beherrska tidens smak». »Genom sina quartetter blef han den andra skaparn af denna genre; ty först genom honom erhöilo de detta behag, denna konstrika sammanflätning, som förtjuser kännarn.» Stamitz och andra av wienklassikernas tyska föregångare äro okända för Drake.

Vad som däremot finnes upptaget är ett rikt urval ur den väldiga ström av operor, som är så betecknande för 1700-talets musikkultur.

Man får ett överyväldigande intryck av att operan aldrig odlats med en sådan passion som under detta sekel. Inte sällan fingo sångarna lejonparten av berömmet, kanske med rätta. Drake sjunger Farinellis lov på sex och en halv sida, medan den likaledes beundrade Cimarosa får endast en och en halv. En lång rad med sångare ha ägnats utrymme: Pistocchi, Majorano-Caffarelli, Marchesi, Martin — sångaren, Benelli, Garcia, Crescentini, Garat, Manelli, Nicolini. Och listan på sångerskor är ännu längre; den upptar över dussinet berömdheter, ibland lovordade som Madame Grassini, vilken sjöng »en contrealt af sällsam skönhet, med en ännu sällsammare talent», ibland lägre betygsatta som Maria Francesca Todi, vars »konstnärsstolthet dref henne, såsom många hennes medsystrar, till den största ytterlighet».

Drake nämner endast undantagsvis sina källor — dit höra Mattheson, Walther, Burney, Gerber, Avison och den »djupsinnige» Carl Maria von Weber. Men även andra böcker, tidskrifter och aktstycken ha använts; så citeras t. ex. en stor del av Ginguenés Picciniografi och flera utdrag ur Haydns engelska dagböcker, allt i översättning.

Drakes verk, som avslutas med ett citat ur Don Juan: »Gå brottsling, lämna ro åt de döda,» är en mindre omfångsrik och kanske mer välbalanserad efterföljare till Hallardts.¹ Det behandlar främst utländska personligheter. Av svenskar ha endast Eggert, Frigel och Roman kommit med bland de numrerade biografierna. Troligen under tiden vid akademien har Drake sedan tillfogat en del notiser om svenska kompositörer, i regel föga entusiastiska. Johan Agrells »arbeten voro omtyckta»; Thomas Byström har »componerat åtskillig clavermusik»; om Frigels musik »må gälla till skonsamt bedömande: Ut defuerint vires, tamen non vituperanda voluntas!» Hæffner, Arvid Nicl, von Höpken, Mecklin, frih. von Nolchen, A. Fr. Skjöldebrand, doctor Struve, de båda Zellbell, O. Åhlström och Jonas Åmann nämnas; Westström var »stark orgelspelare» och »elev af Tartini men hans arbeten sakna all förtjenst». Denna ringaktning för svensk tonkonst är egen, domlig, då man iakttar Drakes rundhänthet mot åtskilliga sekundä utländska tonsättare. Romantiken hade, trots sysslandet med den äldre folkliga kulturen, ännu inte odlat nationalismen i så hög grad, att man börjat uppskatta och uppmuntra de inhemska försöken till ny-skapande. Det var litterära påverkningar från tysk diktning som öppnade våra nyromantikers öron för östgötska och värmländska sägo-

¹ Se Norlind, J. Fr. Hallardt... STM 1938, där också 1700-talets lexikografiska arbete på kontinenten beröres.

berättare och folkvisesångare.¹ Även Drake hade sitt idealland i Tyskland — de svenska musikerna ha synts honom småskurna. Under sin uppskattade verksamhet vid akademien har han dock själv gjort en viktig insats för att höja den svenska musiksens nivå. De 2,000 elever han undervisade där och de många som handletts av bl. a. Geijer, Crusell och Lindblad utgöra den grund på vilken senare svensk musikkultur byggts upp.

1825 sålde Drake Föllingsö och flyttade till Stockholm, där han så småningom fick överta Frigels arbetsbörda. 1826 övertog han undervisningen i harmoni och kontrapunkt, från 1830 även med professors titel, dock utan arvode, som utbetalades till Frigel intill dennes död 1842. År 1834 övergick Frigels inspektorat på Drake och 1840 även sekreterarposten. Drakes intresse för biblioteket finnes vitsordat på flera håll.² 1839 erhöill han 100 rdr av akademiens medel för att ställa det i ordning, och efter Johan Mazérs storartade donation år 1847 kunde man börja ordna utlåning åt offentligheten, varför en bibliotekariebefattning, som Drake skötte, inrättades 1849. År 1870 var biblioteket »upptaget i värde till den betydliga summan av 54 193 R:dr.» (Cronhamn.) Då O. D. Winge vistades i Berlin 1853 sände han en del autografer och facsimiler till Stockholm, eftersom han visste, att Drake samlade sådana.³

Under sin verksamhet i Stockholm fann Drake det nödvändigt att ge ut en harmonilära som passade hans pedagogiska intentioner, delvis ärvda från elevtiden under Eggert.

Den nya musikteori, som byggts upp på generalbasens grund, hade redan under 1700-talet alstrat en mycket omfattande litteratur.⁴ Den franska driften att förklara fick sina apostlar i Rameau, d'Alembert och Rousseau; den tyska böjelsen att samla och ordna visade sig hos Mattheson, Koch och Kirnberger. Alla dessa bibehöllo generalbasbesiffringen, som fick det första allvarliga mothugget med Gottfried Webers kamplystna »Versuche einer geordneten Tonsekkunst» år 1817. Visserligen hade redan Rameau snuddat vid det funktionella betraktelsesättet, men det måste först genomgå en lång rad stadier, innan Riemann kunde utforma det i ett konsekvent system. Som ett kri-

¹ Se Fritz Andersson: Nyromantikernas folkmytologiska diktning, Samlaren 1938.

² Se Morales-Norlind: Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921, och Cronhamn: Kongl. Musikaliska Akademien åren 1771—1871.

³ Lo, sig. 163: 3—6.

⁴ Se närmare Hugo Riemann: Geschichte der Musiktheorie, Leipzig 1898.

terium på graden av modernitet kan man ta härledningen av begreppen skala, tonart och ackord. Det visar sig då, att det medeltida betraktelsesättet av skalan som den fasta grunden för all musik hänger kvar mycket envist i den teoretiska litteraturen och än i dag är alltför dominerande i våra musikpedagogiska arbeten. Med skalan som utgångspunkt byggde man upp harmonierna genom att ställa ters på ters. På så sätt fick man en rad grundackord, hos Kirnberger exempelvis sju. Det klassiska dokumentet över denna terssalighet inom harmoniläran är Knechts Elementarwerk (1792—98), som uppräknar 3,600 »Accorde der praktischen Musik», därav t. ex. 132 septimackord som urackord. Rameau är vägröjaren för en logiskt mera tillfredsställande princip, nämligen den att utgå från ett tonalt centrum och därifrån bygga upp tonarten och skalan. Här är klangen utgångspunkten och skalan en andrahandsprodukt. Gottfried Weber står mycket tydligt på denna ståndpunkt i sitt »Versuch . . .», då han säger, i § 21: »Eine Tonleiter ist nämlich anders nichts als: die Gesamtheit der einzelnen Töne aus welchen die eigenthümlichen Akorde einer harten oder weichen Tonart bestehen, in eine Reihe gestellt». Han överger emellertid detta fullt moderna betraktelsesätt, när han kommer in på ackordläran, då han, som Kirnberger, uppställer sju grundharmonier, vilkas olikheter inte äro av funktionell utan av aritmetisk art, och sedan redogör för deras användbarhet i olika situationer. Inte förrän efter Öttingens och Stumpfs tonpsykologiska undersökningar var tiden mogen att laborera med harmoniska symboler utan förankring i skalan.

Drakes harmonilära är på intet vis revolutionerande.¹ Dess största förjänst är återigen en måttfullhet och översiktlighet, som gjorde den mera lämpad än de flesta in- och utländska läroböcker att införa musikeleven i teoriens labyrinter. Den kom ut 1839—45, men dess ståndpunkt är fortfarande den gamla beprövade basbesiffringens. Den blir dock mycket instruktiv genom den ibland resonerande framställningen och de många exemplen. Allmänheten uppskattade också harmoniläran, som verkligen fyllde ett behov, och en i stort sett uppskattande recension i litteraturtidningen Frey år 1841 av de två första delarna slutar med dessa mot Akademien syrliga ord, att verket inte bara ägde egna förtjänster utan också vittnade om »att inom Musikaliska Akademien ändock lefver ett sträfvande för en ädel och nyttig verksamhet, hvars tillvaro mången ansett sig befogad att be-

¹ Stig Walin pavisar utförligt Drakes beroende av utländska källor i STM 1933, Den musikteoretiska undervisningen . . ., s. 94—100.

tvifla». Vad recensenten påtalar är dels några språkliga inkonsekvenser, dels den gamla didaktiska följdén mellan ton, skala och tonart. Hans anmärkningar visa, att han snuddat vid modernare tankegångar.

Harmoniläran börjar i gammal beprövad stil med enkla toner, tonföljder, tonarter och intervaller, men utan de vidlyftiga utvecklingar, som ofta tynga den tidens läroböcker — den grundlige Kirnberger lancerar, för att ta ett exempel, redan i kapitlet om intervaller sådana bråk som $\frac{13041}{16384}$,¹ och indelar durtonarterna i tre klasser alltefter durtersens mer eller mindre komplicerade sammansättning.¹ Drake står däremot helt på den liksvävande temperatures ståndpunkt och undviker alla aritmetiska komplikationer. Ackordlärans tolv kapitel föra i stället enkelt och åskådligt förbi konsonerande och dissonerande grundharmonier, d. v. s. treklanger och septimackord, ackordsystem i dur och moll-tonarter, d. v. s. ackorden på skalans sju toner, non-, undecima- och tredecimaackord, anmärkningar över dissonanser, förhållningar, kadenser etc. fram till tonarternas släktskap, modulation och utvecklingar. Övningsuppgifterna bestå i ackordsättning till en besiffrad bas.

Läran om enkla kontrapunkten behandlar svårigheterna vid harmonisering av en melodi. De även här tolv kapitlen tala om ackompanjement med väsentliga och tillfälliga grundharmonier, utvecklingar och modulationer, takt och taktarter, anticipation och retardation, perioder och rytmisk indelning samt kyrkotonarter. Slutligen nämna de två avslutande kapitlen »olika musikslag» samt sångrösternas och orkesterinstrumentens omfång. Den enkla kontrapunkten omfattar alltså intet som helst tematiskt arbete — imitation och fuga hänvisas till den dubbla kontrapunkten. I stället finnas två utförliga kapitel om melodibildning med rikliga exempel, ofta hämtade från Mozart och Haydn. Även modulationen behandlas med stor utförlighet, och Drake ryggar inte tillbaka för de mest vittgående alterationsregler. Man kan tänka sig vilken mängd fall, alla illustrerade av Drake, som rymmas i följande sats ur »Strödda anmärkningar öfver modulationen»: »hvarje ton i en 3-klang kan höjas eller sänkas en half ton och sedan blifva beståndsdel af en hufvud-7-accord». Drakes princip har tydligen varit att gå igenom alla tänkbara fall, för att den unge tonsättaren sedan skall kunna gå rakt mot målet och inte behöva offra onödig tid på experiment. »Med alla dessa

¹ J. Ph. Kirnberger: Die Kunst des reinen Satzes, Berlin 1774—79, I, s. 14 f. II. 1, s. 72.

medel skall det icke blifva eleven svårt att undvika enformighet och fattigdom i harmonien.» Drake påpekar också, att örat vinner säkerhet i valet av medel vid studium av goda mästares verk och att »mångfalden och rikedomen i en composition mindre bör sökas uti motivernas mängd, än i deras behandling».

Harmoniseringsuppgiften står dock hela tiden i centrum. På grund av de minimala statsanslagen till Akademien kunde undervisningen inte drivas särskilt långt. Man förstår den klagan som Musikalisk Kyrkotidning uppstämde i slutet av 40-talet över att de enda elevkompositioner man fick höra vid uppvisningarna voro preludier och åter preludier av ganska innehållslöst slag.

Drakes »elementar-cours» representerar ett aktningsvärt arbete, väl utfört i fråga om översiktlig uppställning och utformning. Han har inte eftersträvat någon vetenskaplig självständighet, men har dock tagit upp flera av de nyare företeelserna på området, såsom Logiers modifierade basar, — som avslutning på den enkla kontrapunkten meddelas en melodi med 35 olika basar — Webers systematiska genomgång av harmoniförbindelserna och Kochs lära om tillfälligt dissonerande ackord (exempelvis dominantkvartsextackordet).

Enligt en anteckning i akademiens exemplar av den enkla kontrapunkten har detta inköpts av Aron Bergenson i Skara den 20 aug. 1866. När han senare skrev sin harmonilära, fortsatte han visserligen successionen Kirnberger—Eggert—Drake, vad uppläggningsen av materialet beträffar, men hans arbete har mycket mera karaktären av ett kompendium, och han saknar den fläkt av mångsidighet och modernitet som finnes hos Drake.

Drake undervisade även i dubbelkontrapunkt och hans översättning av Seyfrieds Beethovenstudier vittnar om intresse för denna gren av den musikaliska vetenskapen. Han hade också för avsikt att ge ut en lärobok därom, men denna plan blev aldrig utförd.¹

År 1810 hörde Arvid August Afzelius en småländsk flicka sjunga den melodi, som sedan blev bekant under namnet Näckens polska, och detta ögonblick kan betraktas som upprinnelsen till den långa raden av tryckta folkvisor under 1800-talet. 1814—1817 kom »Svenska folkvisor» ut, samlade och redigerade av Afzelius och Geijer. Den sistnämnde skrev en inledning, i vilken han passade in folkvisan i dess kulturhistoriska sammanhang på sitt säregna storslagna sätt. Lik-

¹ Enligt en förmodan av prof. Norlind hade Drake just för avsikt att begagna Beethovenstudierna för detta ändamål.

som barnet låter ana långt flera möjligheter än mannen någonsin kan uppfylla, så är också folkvisan en visserligen naiv, men ändå sällsynt mångskiftande form av poesi, som kan lära även den erfarna skalden något väsentligt ifråga om knapp karaktiseringskonst. Genom ståndens allt skarpare avgränsning mot varandra har dock folkvisan förlorat sin ställning som en hela folkets egendom.

Afzelius och Geijer voro inte de enda uppvecklarna av folkvisor. Hammarsköld och Rääf voro också intresserade av uppgiften, och i synnerhet Rääf har en stor andel i tillkomsten både av Afzelii-Geijers »Svenska folkvisor» och Arwidssons senare »Svenska fornsånger» av 1834. Verken titlar antyda en viss skillnad i uppläggningsen. Det tidigare arbetet innehåller nyuppteckningar, framför allt från Västergötland, medan det senare inte endast innehåller sådana uppteckningar, mest från Östergötland, utan också har tagit upp en mängd visor ur gamla manuskript från 15- och 1600-talen.

Rääf berättar i sin självbiografi:¹

»Från ungdomen älskare af sång och saga, sysselsatte jag mig tidigt att uppteckna de då ännu hogkomna, nu alldeles förgätta medeltidens romanser, deruti biträdd på andra orter af sedermera th. lektorn i Linköping I. H. Wallman, som med understöd af några vänner, hufvudsakligast af Frih. J. Adlerbeth, gjorde vidsträckta resor, särdeles i Småland, för beskrifning af fornlemningar. Melodierna till dessa sånger, som nu hänrycka Europas alla folk, afsattes till större delen genom förutnämnde prof. E. Drake och hans dåvarande musiklärare och gäst, k. kapellmästaren J. Eggert, som, efter afsked från denna befattning, ämnade återflytta till sitt fädernesland Tyskland, men hindrad därifrån af franska oroligheterna, insjuknade hos Drake och, förflyttad till mig, afled på Thomestorp.

Det är denna stora samling k. bibliotekarien A. J. Arwidsson hade godheten att mycket föröka och på min anhållan utgifva åren 1834—42, under titel af svenska folkvisor, fornsånger och lekar, uti trenne dryga band, hvaraf hvarje ark lemnades till min granskning. Utgifvarna till Sv. Folkvisor 1814—16 hafva glömt omnämna att jag till deras arbete bidrog med 70 romanser, de flesta med melodier.»

Denna folkvisesamling finnes omnämnd redan före Arwidssons upplaga i det första av de sex häften, kallade Nordmannaharpan, som J. M. Rosén med Drakes bistånd gav ut i början av 1830-talet. De innehöllo endast svenska kompositioner — en 4-händig symfonisats i C dur av Lindblad, sånger av Crusell, W. Bauck m. fl., ett rondolletto av Drake, ett divertimento av Geijer etc. — och under de två ställvis ganska kromatiskt ackompanjerade folkvisorna finnes följande notis:

¹ Ahnfelt: Rääf ..., s. 17.

»Dessa tvenne stycken tillhöra en större samling af svenska folkvisor, sagor och allmännast förekommande lekar, hvilken framdeles kommer att utgifvas. Af traditionen troget uppfattade och till oss öfverförde från en aflägsen forntid, återgifva de med sanning den nordiska sångens egna lynnen och magiska, genomträngande anda.

I nästa häfte torde vi genom en särskild bilaga få tillfälle att utförligt orda om den nordiska tonkonstens karakteristik och historia.

E. Drake.

J. M. Rosén.»

Detta tillfälle utnyttjades dock aldrig i Nordmannaharpan. Det blev i stället den finske magistern och docenten i historia, Adolf Iwar Arwidsson, som 1834—42 gav ut samlingen under titeln: »Svenska Fornsånger. En samling af Kämpavisor, Lekar och Dansar, samt Barn- och Vallsånger.», i vilken Drake blev den musikaliske medarbetaren. Inte heller här berättades den nordiska tonkonstens historia; Arwidsson hänvisade till Geijers inledning av år 1814. På grund av »fornsånger» litteraturhistoriska karaktär kunde endast omkring hälften av dem förse med melodier, medan alla haft sådana hos Afzelius-Geijer.

Musiken i den tidigare samlingen hade redigerats av Häffner, som trodde sig ha upptäckt en säregen svensk skala: d, e, f, g, a, b, c, d, liggande till grund för folkvisorna. Han berättar, att han ibland spelat ciss som ledton i stället för c, och att man då, både i Tyskland och Sverige, sagt att han spelat på det »nya sättet». Häffner »återställde» också en del melodier till denna ursprungliga skala och försåg dem med ett ackompannement som endast använde skalegna toner. Drake, som aldrig visat samma intresse som Häffner för kyrkotoner, — i harmoniläran lånade han just det kapitlet från Frigel — har knappast tagit något intryck av Häffners resonemang (publicerade 1818). Visserligen förekomma flera visor med stor ledton, men på andra ställen kan man nästan ana en redaktion åt motsatt håll, som exempelvis i denna tidiga version av värmlandsvisan:



Drakes ackompannement är i regel enkelt och genomskinligt, utan de kromatiska färgningar som förekommo i Nordmannaharpan.

Mera konstfullt utarbetat är ackompannementet i de tre musikhäftena till Bellmans Valda Skrifter, som kommo ut 1836—37. Melodierna ha lämnats orörda, men den äldre, torftigare beledsag-

ningen har bytts ut mot en rikare och intressantare, där man inte sällan kan spåra Drakes gamla förkärlek för kromatiska gångar. I en liten efterskrift, daterad december 1837, har han meddelat ursprunget till omkring 30 melodier — från folkvisor, operor och franska chansoner — men samtidigt påpekat att »ganska få» kunna tillskrivas Bellman själv, trots att det på 30-talet, alltså ett halvt sekel efter sångernas tillkomst, inte längre gick att kontrollera, vilka som voro de verkliga »auktorerne».

Ännu en gång anlätades Drake som musikalisk rådgivare vid en bokutgivning. Det var i »Åfsked af Swenska Folksharpan, Med bidrag till Swenska Folksångernas Historia af Arv. Aug. Afzelius. Melodierna harmonierade af E. Drake.» Boken kom ut på Albert Bonniers förlag år 1848 och innehöll bland annat 24 visor med musik. I ett brev från Afzelius till Drake den 12 juni 1849¹ skymta bakomliggande, evigt aktuella förläggarsvårigheter, liksom man får en aning om Drakes tillbakadragna, föga affärsbetonade natur:

»Jag har nu börjat lugna mig för mitt genom musikbilagornas skamliga vanvård förstörda arbete. Den lumpna penning jag fick, hade jag heldre undvarit om mitt tvååriga arbete och kostnader bättre lyckats. Nu saknas flera af de melodier jag ämnat införda — bland dem »Förnögda lefnad», som dock lofvats i texten. Lika med det. Nu till saken. Bonnier har ju sjelf varit hos mig och begärt correctur och melodier. Uttag din fordran af honom, jag har blott sållt text och en del melodier: ej harmonierna dertill. Den tillhör Dig. Och vil han ej betala, så kan Du lagsöka honom: och sequestera upplagan.»

Mellan Drake och Afzelius uppstod så småningom en varm vänskap. De arbetade båda för folkvisans sak, och när »Sångbok för folkscholan» skulle ges ut, bad Afzelius, att Drake skyndsamt skulle välja ut de sånger som borde införlivas med den.² Det fanns nämligen mycket motstånd att övervinna, till och med i de egna leden, som man kan ana sig till av ett brevställe hos Afzelius från 1847, där han talar om att »det är vida mer Gudstjenst uti att spela Folk-visor än att sitta och spela bräde med Rääf».³

Drake anförtrordades uppdrag inte bara inom akademien. Hans råd inhämtades i en mängd olika angelägenheter och han representerade sin ätt i Riddarhuset åren 1828—58, men omkring år 1860 måste han avsäga sig alla övriga uppdrag på grund av försvagad syn. De sista

¹ Lo, sign. 2: 6.

² Lo, sign. 2: 4.

³ Lo, sign. 2: 1.

åren av sitt liv var han blind. Han dog den 9 juni 1870 i Stockholm och begravdes på Johannes kyrkogård. På den höga, ohuggna gravstenen står:

ERIK DRAKE

* 1788 † 1870

Vänner och lärjungar reste vården.

Alla behandlade kompositioner finnas på M.A:s bibliotek. På titelbladet till det viktigaste bandet står: *Compositioner af E. Drake. Sång. Det framgår av anteckningar vid flera kompositioner att bandet samlats till en enhet på hösten 1834. Kompositionernas fullständiga titlar anföras här.*

Sappho. Declamatorium i 1 akt af G. A. Silverstolpe. Klavér-Utdrag. Norrsunda 1813.

Siö-Quinnan. Romanz af Amadeus Atterbom. Musiken tillegnad Fru Friherrinnan Mathilda Schmiterlów född Palbitzky. Norrsunda 1815. »Puisse ma Dedicace vous faire autant d'honneur qu'à moi. J. J. Rousseau.»

Stabat Mater, dont les Strophes se chantent alternativement les unes en musique à trois voix, les autres en plaint-chant. Sthm 1833.

Siung du. Terzetto med Accompannement af Pianoforte. Orden af Walerius. Tunarp d. 15. VII: r 1816.

Blommorna af Amadeus Atterbom.

N:o 1. Tillegnan. S:ta Emerentia 20. (d. v. s. den 23 jan.) Andanté sostenuto, 4/4, E-dur.

N:o 2. Sippan. S:t Johannes —19. (midsommardagen) Moderato, 3/8, F-dur.

N:o 3. Gullvifvan. S:t Titus —20. (4 jan.) Allegretto, 3/4, B-dur.

N:o 4. Narcissen. Trettondagen —20. Andante, 4/4, A-dur.

N:o 5. Rosen. August —20. Allegretto, 3/8, G-dur.

N:o 6. Förgät-mig-ej. S:t Erhard —20. (8 jan.) Amoroso, 4/4, Ess-dur.

N:o 7. Solrosen. S:t Hyginus —20. (11 jan.) Maestoso, 4/4 D-dur.

N:8 8. Tulpanen. S:t Felix —20. (14 jan.) Tempo di Marcia, 4/4, A-dur.

N:o 9. Hyacinten. S:t Antonius —20. (27 april) Andante espressivo, 6/8, g-moll.

N:o 10. Vallmon. S:t Prisca —20. (18 jan.) Andantino, 2/4, A-dur.

N:o 11. Liljan. S:ta Prisca —20. Andante sostenuto, 4/4, Ass-dur.

N:o 12. Nattviolen. S:t Henrik —20. (19 jan.) Innocentemente, 6/8, G-dur.
Sånger med Accompannement af Forte-Piano.

N:o 1. Kyssene af Baggesen (Brunetten) 1814. Allegretto, 6/8, B-dur.
Tryckt i Tidning för Theater och Musik, N:o 2 d. 11 juni 1836.

N:o 2. Kyssene (Blondinen). Norrsunda, 16 febr. 1814. Andantino con moto, 4/4, B-dur.

N:o 3. Doux instans. Romance. Norrsunda 1814. Andante, 3/8, c-moll.

N:o 4. Sång. (Orden af Geijer.) Bulsjö d. 10 juli 1814. Andante, 4/4, Ess-dur.

N:o 5. Romance. Bulsjö 1814. Non troppo Allegretto, 6/8, F-dur.

N:o 6. Jag minnes dig, af Matthisson. Bulsjö 1815. 3/4, A-dur.

- N:o 7. Jag minnes dig. Bultsjö d. 16 juli 1815. 2/4, e-moll.
 N:o 8. Akta dig, af Hammarsköld. Bultsjö d. 3 aug. 1815. Allegretto, 6/8, G-dur.
 N:o 9. Min cittra, af L. Hammarsköld. Bultsjö d. 4 aug. 1815. Andante con moto, 2/4, d-moll.
 N:o 10. Sång. 1816. Faticosamente, 3/4, f-moll.
 N:o 11. Lied. Bultsjö d. 15 febr. 1817. Andantino, 4/4, Ess-dur.
 N:o 12. Lied. Bultsjö. Påskdagen 1817. Andante con moto, 2/4, A dur.
 N:o 13. Bortresan, af Choraëus. Bultsjö d. 9 maj 1817. Moderato, 4/4, g-moll. Införd i Nordmannaharpans sjätte häfte.
 N:o 14. Jag flyr till dig, af Euphrosine. Bultsjö. Midsommarsdagen 1818. Allegretto, 4/4, B-dur.
 N:o 15. Sång. Föllingsö d. 28 febr. 1819. Poco sostenuto, 2/4, d-moll.
 N:o 16. Aftonrodnaden, af J. Föllingsö d. 1 mars 1819. 4/4, F dur.
 N:o 17. Lied eines wahnsinnigen Mädchen. (Englisch) d. 4 juni 1823. Agitato, 6/8, a-moll.
 N:o 18. Sång. Sthm d. 17 jan. 1825. Allegretto, 6/8, F-dur.
 N:o 19. Längtan. Sthm 1826. Con affetto, 6/8, B-dur.
 N:o 20. Mai-Lied von Salis. Sthm 1826. Andantino, 6/8, G-dur.
 N:o 21. Wintersång, efter Hölty. Sthm d. 15 juli 1827. Non troppo allegro, 6/8, a-moll.
 N:o 22. Maj-sång, af Tegnér. Sthm d. 5 maj 1829. Allegretto, 2/4, C-dur.
 N:o 23. af Atterbom. Sthm 1830. Con affetto, 4/4, c-moll.
 N:o 24. Bérangers klagan, af Cöster. Sthm 1832. Andante agitato, 4/4, d-moll.
 N:o 25. Återkomsten, af Cöster. Sthm 1833. Con moto, 3/4, G-dur.
 N:o 26. Nyårs-sång. F—n. Sthm jan. 1834. 4/4, C-dur.
 N:o 27. Jungfrun i det gröna, af Euphrosine. Sthm 1834. 4/4 (alla breve), G-dur.
 N:o 28. Elise Brand. Ballad ur Sjöfröken. Sthm 1834. 6/8, g-moll.

Vidare finnes:

Sonate pour le Piano-Forte et Violon composé par E. Drake. Bultsjö le 15. mai 1816 (endast pianostämman i behåll).

1:er Quartette (med påskrift: enligt prof. Bauck, komponerad af Erik Drake).
 2:eme Quartette (endast första och sista bladet).

I Nordmannaharpans fjärde häfte finnes ett fyrehändigt pianostycke:

Rondoletto, tillägnad demoisellerna Hilda och Emma Stokoe, af E. Drake.

I handskrift finnes:

Biografiska Anteckningar öfver namnkunnige Tonkonstnärer, med en föregående Historisk inledning om Musiken. Samlade af E. D. 1823.

Handskrifter i Musikaliska Akademiens bibliotek som ha beröring med Drakes »elementar-cours» äro följande sju (med bibliotekets numrering):

Handskrift n:o 2. »Läran om kontrapunkten», tryckt 1845, med tomma blad mellan de tryckta. Här och där en del anteckningar och notexempel i anslutning till texten.

Handskrift 10. »Elementar-Cours i Harmonie-Läran af E. Drake. Led. af K. Sv. Musik. Akad:n. Harmoniska Sällsk. i Sthm. samt Musik. Sällsk. i Carlstad och Carlskrona. N:o 1.» Prydlig handskrift med tio kapitel, i huvudsak överensstämmande med den tryckta upplagens »Accordlära».

Handskrift 11. »Elementar-Cours i Harmonieläran af E. Drake. N:o 2. Sthm d. 27 sept. 1832.» Kapitlen XI till XX finnas här. De motsvara större delen av den tryckta »Läran om enkla kontrapunkten». Dispositionen är likartad, men många detaljer olika.

Handskrift 119. »Elementar-Cours i Harmonie-Läran af E. Drake. Sthm d. 27 aug. 1832.» Lika med handskrifterna 10 och 11.

Handskrift 133. »Praktisk Elementar-Bok i Harmonie-Läran af E. Drake. Första Kursen. Stockholm 19/10 1838. D. Winge.» Innehåller utförliga exempel i anslutning till elementarkursen. De avslutas med en harmonisk analys av en fuga i h-moll av J. S. Bach.

Handskrift 149. Innehåller en mängd utskrivna exempel och uppgifter till »Accord-läran».

Handskrift 150. Liksom den förra handskriften bildar denna ett slags nyckel till elementarkursen och innehåller utskrivna exempel och uppgifter till den enkla kontrapunkten: koraler etc.

Tryckta arbeten av Drake äro:

Allmänna grunder i Musik och Clavérspejning. Fröknarna Louise och Sophie Taube tillägnade af E. Drake. Stockholm. Stentryck af C. Müller. På eget förlag. 1830.

Elementar-Cours i Harmonie-Läran. Första delen. I. Stockholm 1839. Andra upplagan 1840. Tredje tillökta upplagan 1851. Fjerde upplagan 1857.

Elementar-Cours i Harmonieläran. Första delen. II. Stockholm 1840. Andra upplagan 1845. Tredje upplagan 1857.

Läran om Kontrapunkten. Elementar-cours. Stockholm 1845.

Frågor i harmoniläran, till besvarande vid organist-examen; jemte en kort och lättfattlig method att verkställa utvikningar mellan alla tonarter. Af E. D. Stockholm 1846. Andra upplagan 1849.

Verk som Drake översatte äro:

Carl Gollmicks Kritiska terminologi för vänner af Tonkonsten och Theatern. Öfversättning af Eric Drake, ledamot af Musikal. Akademien. Med 4 halfarkstabel. Stockholm 1842. (Innehåller närmare tusentalet musiktermer).

Orgelskola af Carl Hinr. Zöllner, Op. 71. Öfversättningar af E. Drake. Stockholm 1842. (8 textsidor och 16 musiksidor).

Biträde vid orgeln af Töpfer (enligt Cronhamm).

Beethovenstudier av Seyfried (i handskrift på Musikhistoriska museet).

Drake medarbetade i följande publikationer:

Nordmannaharpan, sex odaterade häften, utgivna av J. M. Rosén och E. Drake omkring 1831. (Endast svenska kompositioner.)

Tidning för theater och musik, utgiven av J. M. Rosén, 1835—36.

Musiken till Valda Skrifter af C. M. Bellman, tre häften, 1836—37.

Svenska Fornsånger. En samling af Kämpavisor, Folkvisor, Lekar och Dansar, samt Barn- och Vall-sånger. Utgifne af Adolf Iwar Arwidsson. Stockholm 1834—42. »Herr Kongl. Sekret. E. Drake, hvilken, jemte Hofkapellmästaren Eggert, upptecknat de flesta här förekommande melodier, har haft den godheten att äfven biträda med deras redaktion, utförd på ett sätt, som säkert skall tillvinna honom alla kännares bifall och loford.» (Ur Arwidssons förord.)

Afsked af Svenska Folksharpan, Med bidrag till Svenska Folksångernas Historia, af Arv. Aug. Afzelius. Melodierna harmonierade af E. Drake. Stockholm, Albert Bonniers förlag 1848.