

STM 1939

Kraus' Proserpin

Ett bidrag till Kraus' musikdramatiska stil

Av Richard Engländer

© 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 musikkforskning. 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.

KRAUS' PROSERPIN

ETT BIDRAG TILL KRAUS' MUSIKDRAMATISKA STIL

AV RICHARD ENGLÄNDER (Uppsala)¹

Hur rik på förvånande vändningar och överraskande moment 1700-talets operahistoria än må vara, finns det ingen musikdramatisk företeelse, som med sina förutsättningar såväl som i sina resultat så står utanför de normala utvecklingsbanorna som den gustavianska operan. Med sina förutsättningar — ty omedelbart och utan omsvep sättes Glucks operareform i relation till det nya, omfattande men ouppklarade begreppet nationalopera.² I sina resultat — ty »Gustaf Wasa», det verk med vilket den gustavianska operateatern kulminerar, drar ut konsekvenserna i alla riktningar (text, musik, scenmåleri, regi) så radikalt, att sammanhanget med 1700-talet i stor utsträckning tyckes upphävt.³

Den som står främmande eller oförstående inför den gustavianska världens »fantasihistoriska»⁴ grunder och lagar måste rygga tillbaka för dem. Endast härigenom blir det förståeligt (om än icke ursäktligt), att det i nyare musikhistorisk litteratur av namnkunniga författare publiceras hela böcker om »den heroiska stilen i operan» eller om »led-

motivets historia»¹, där verk som »Gustaf Wasa» och »Aeneas i Carthago» icke nämnas ens till namnet, verk som med rätta borde intaga första platsen i en sådan framställning. Men den som en gång känt den gustavianska operateaterns atmosfär i all dess suggestivitet frestas att närmare betrakta till och med föga lyckade försök från denna epok, som icke ens omfattar två årtionden. Av tidens förgrundsfigurer har ingen med större lidelse och rikare begåvning satt sig de nya målen före än kompositören och kapellmästaren Jos. Mart. Kraus, vars levnad sammanfaller nästan precis med Mozarts. Men — ödets ironi! — ingen var, ytligt betraktat, mer dömd till misslyckande på den avgörande punkten, på den stora operans område, än han. Om traditionen är sann, hade ursprungligen två synnerligen betydande och lönande uppdrag avsetts för honom, vilka han måste avstå ifrån till förmån för Naumann och Vogler, nämligen »Gustaf Wasa» och »Gustaf Adolph och Ebba Brahe». Hans enda stora operaverk »Aeneas i Carthago» avfördes från repertoaren, då det var till hälften avslutat, på grund av en förarglig tillfällighet.² Längre fram, flera år efter konungens och kompositörens död, framfördes operan, men ganska dåligt. Och dock innehåller detta partitur avsnitt, som i den konstnärliga åskådningens djärvhet kan jämföras endast med scenmålaren Desprez' geniala utkast.

Kvar står operan »Proserpin». Även i detta fall är endast ett provuppförande att inregistrera, som sceniskt torde ha inskränkt sig till några antydningar; och som helhet betraktad hör verket säkerligen icke till de mera lyckade försöken från denna tid. Likväl är ett närmare studium av denna opera synnerligen viktigt av två orsaker. Här erbjuder sig den enda möjligheten att vinna klarhet över kompositören Kraus' musik-dramatiska inställning före »Aeneas», och dessutom rör det sig här om skalden J. H. Kellgrens första beröring med scenen.

OPERANS TILLKOMST OCH ÖDE

På våren 1778 hade Jos. Mart. Kraus anträtt resan till Stockholm, följande sin svenske vän Stridsbergs lockande inbjudan. Han kom just vid en tidpunkt, då staden gästades av en berömd man, hans

¹ Bücken, Wörner (se dessutom mitt klagörande av saken i ZfMW, IX 356 samt i anslutning därtill H. J. Moser i hans musiklexikon 1935 under »Leitmotiv»). För att nu inte tala om något så groteskt som att en referent i ZfMW (Sondheimer) refererar min Naumannbok utan att med ett enda ord beröra huvudsaken, den sv. operan.

² Fru Müller, som skulle göra Dido-rollen, flydde som bekant till Danmark; i varje fall tjänade detta som förevändning att nedlägga operan.

¹ Översättning till svenska av Martin Welander (Uppsala).

² Se den utförliga framställningen i inledningen (s. 10 ff.) såväl som i kapitlen rörande Sverige i min bok »J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms» (Leipzig 1922). För kompl. uppgifter se mina uppsatser »Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts» (ZfMW 1920, III, 1) och »Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden» (Zeitschr. f. Musik, 1926, häfte IX).

³ Den av Kellgren författade och av Gustav III skisserade texten sysselsätter svensk litteraturhistorisk forskning ständigt på nytt. Jfr förutom A. Beijers uppsats över Michelessi (Sammlaren N. F., årg. 1920) en studie av Stig Backman, som nyligen varit införd i Finsk Tidskrift (1939, häfte 7/8): »De Belloy's drama Le siège de Calais — Gustav III:s och Kellgrens drama Gustaf Wasa.»

⁴ I den betydelse A. Beijer givit ordet. Se inledningen till hans arbete över »Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm» I (1937).

landsman Joh. Gottlieb Naumann, hovkapellmästaren vid det kursachsiska hovet, vars namn var på allas läppar. Redan tre dagar efter sin ankomst till Stockholm bevistade Kraus ett uppförande av »Amphion» (text av G. G. Adlerbeth) som under ledning av komponisten gavs i repris till högtidlighållandet av konungens namnsdag den 6 juni.¹ Den oppositionslystne unge musikern uttalar sig fördelaktigt om orkestern, däremot inte om sångarna. I ett brev från augusti berömmar sig Kraus en gång av, att han talar »som en ursvensk», ett moment, som inför de senare operauppgifterna ej bör ringaktas. Det är bekant från kompositörens biografier,² hur han måste kämpa under de första åren i Sverige, att han ofta var nära förtvivlan, och att det var svårt för honom att i högre grad vinna intresse för sin musikaliska begåvning. I samband härmed bör man ej förtiga, att Kraus ofta stod i vägen för sig själv på grund av sin tunga, hypokondriska natur, sin envisa läggning. Den 3 nov. berättar han, att han sedan en månad tillbaka ligger sjuk i »frossa», att han »inte har lust till någonting, vare sig att arbeta eller att lata sig». Till och med när han strax därefter kan nämna, att han skriver på en »operett» förbättras icke hans sinnesstämning, som påverkas av hans urusla ekonomi. Ovissheten om operettens öde skylles på författaren, som lär ha fiender, ty den är i själva verket »den bästa av vad svenskarna ha i originella pjäser» — så uttalar han sig, något självsäkert, i mars 1779.³ Kraus blir hård och bitter mot svenskarna, som han senare skulle hålla av, ja avguda. Kraus började emellertid röna intresse från tongivande håll; man talade t. o. m. om en direktorsanställning i konkurrens med den ansedde böhmiske kompositören Mysliwicek, vars anställning diskuterades. Men det blev ingenting av det hela och skulderna ökade. Då inträffade en vändning till det bättre tack vare ingripande från baron Ax. Gabriel Leijonhufvud, en farbror till Silverstolpe och en av grundarna av Musikaliska Akademien. Leijonhufvud hörde till dem, som insågo det svenska musiklivets trängande behov av nytt konstnärligt blod. På Naumann var ju inte att räkna i längden. Fr. Uttini ansågs en smula utnött och gammalmodig.⁴ Den 23-årige

¹ »Amphion» är den första av de tre svenska operor, som hovkapellmästaren från Dresden komponerade för Stockholm.

² För det följ. jfr: B. Anrep-Nordin, Studier över Jos. Mart. Kraus (STM V, 1923, i syn. s. 65 ff.) och K. F. Schreiber, Biogr. über den Odenwälder Komponisten J. M. Kraus (1928), s. 40 ff. samt Silverstolpes Biogr. av Kraus (1833).

³ Enligt Schreibers åsikt rör det sig därvid om »Azire», opera i 3 akter, text av Carl Stridsberg. Musiken har till största delen gått förlorad.

⁴ Uttinis verkliga betydelse för det sv. musiklivet har för första gången klarlagts genom E. Sundströms arbete (STM XIII, 1931).

Kraus utnämndes till medlem av Musikaliska Akademien (2 nov. 1779) Nya välgörare uppenbarade sig: Zibet, konungens sekreterare, och teaterdirektören greve Fersen. I juni kunde den lycklige Kraus meddela, att han hade i sin hand en operatext, som har »den bästa skalden i Sverige» — nämligen Joh. Henrik Kellgren — »att tacka för sin existens». Skaparglädjen stimulerades kraftigt. Redan den 14 sept. 1780 förklarade han, att hans arbete »nu till största delen är färdigt». Kellgren skriver likalydande till Clevberg. I början av mars 1781 voro repetitionerna i full gång och i juni tycks »Proserpins» och dess kompositörs lyckosamma framtid säkrad. »Proserpin» uppfördes på det kungliga lustslottet Ulriksdals scen under ledning av kompositören. Meddelandet — i ett brev — citeras i Schücks översättning:

»Ändtligen blef mitt arbete uppfördt inför konungen på lustslottet Ulriksdal, vid hvilket tillfälle jag själf dirigerade orkestern. Hofvet syntes ganska nöjdt därmed, och det sätt, hvarpå konungen förklarade mig sin tillfredsställelse, var öfver all min väntan. Strax efter musikens slut samtalade konungen med mig mer än en fjärdedels timme, gjorde mig först rätt artiga komplimenter, frågade mig om ett och annat och mätte mig med sina stora ögon från hufvudet till fötterna, och jag, efter min gamla lofliga vana, tog mig den friheten före att se den store monarken stint i synen, och detta, som jag sedan fick höra, har just behagat honom. Som poesien indelningar ännu skola undergå någon förändring, kan väl icke operan blifva gifven före hösten.»

Kraus erhöi — som kollega till Uttini — titeln kapellmästare, en fast lön på 300 dukater och skulle följande år företaga en teaterstudieresa genom Tyskland, Frankrike och Italien. — Konungens hållning under det omedelbara intrycket av »Proserpin» var intresserad men avvaktande. Just då (1781) var Gustav III sysselsatt med helt andra idéer och bestämda operaplaner: Aeneas i Carthago och Gustav Vasa! Därmed sammanhänger »Proserpins» vidare öden. Den planerade textändringen hördes snart inte mera av. Det hela rann ut i sanden. Operan kom aldrig upp på stockholmsscenen — till stor ledsnad för de egentliga Krausvännerna som Per Frigel och Silverstolpe, vilka längre fram i varma ordalag talade för verket och dess värde.

TEXTEN

»Proserpins» öde var också för skalden Kellgren en besvikelse. Redan flera år tidigare hade Kellgren just med Proserpin-materialet velat bana sig väg till operan och därmed till den efterlängtnade när-

mare förbindelsen med Gustav III.¹ 1777 skrev han på egen hand en operatext »Adonis och Proserpina». Manuskriptet börjar med en tillägnan till konungen. Det är möjligt, att grevinnan Meijerfelt, dotter till greve Fersen, hade sitt finger med i spelet. Konungens intresse för den unge Kellgren väcktes faktiskt med detta arbete för första gången i gynnsam riktning och fr. o. m. sommaren 1778 kan han anses som konungens litteräre rådgivare. Men själva manuskriptet till »Adonis och Proserpina» lades till handlingarna. Kellgren har upptagit och räddat blott några få verser därur i den tryckta upplagan av sin dikt »Till Bacchus och Kärleken» (II, s. 48). De ha också bevarats i »Proserpin» av Kraus (Backantscenen).

Den ursprungliga pjäsen i tre akter handlar om Adonis' kärlek till Ceres' dotter Proserpina, som bortrövas av Pluto. En av de huvudsakliga avvikelserna från den senare avfattningen ligger i tredje aktens gestaltning. Förf. gör en happy end, som i betraktande av den ömkliga roll Pluto därvid spelar betänkligt snuddar vid det parodiska. Uttini hade väl icke alldeles orätt, när han avböjde dess komponering.² Kellgren själv utdömde icke stycket helt och hållet utan föredrog att radikalt omarbeta det i anslutning till en pjäs »Proserpine» av Phil. Quinault, Ludvig XIV:s store franske operalibrettist. Denna nya text med titeln »Proserpin, opera i 1 akt» är den, till vilken Kraus satt musik. Hos Kellgrens biograf, O. Sylwan, kunna vi läsa (s. 67):

»Hjälten, som nu kallas Atis, är ställd mellan tvenne kvinnor, herrinnan Cyane och Proserpina, vilken i hans hjärta utträngt den förra. Genom förräderi av Cyane lyckas Pluto bortföra Proserpina, varpå Atis störtar sig ned genom Etnas krater. Cyane följer honom. I operans senare avdelning höra vi Ceres' klagan över dotterns försvinnande, vilken inte minskas då Atis och Cyane uppstiga ur underjorden och berätta, att Proserpina där nere blivit Plutos brud. Mercurius kommer emellertid som Jupiters sändebud och förkunnar hans dom: Proserpina skall dela sin tillvaro mellan modern och maken. En stor balett i Olympen avslutar det hela. — Proserpina är avgjort överlägsen den tidigare texten genom sina mera dramatiska scener, sin jämnare stil och sina mer omväxlande versmått.»

Schück framhåller ur den nya texten några avsnitt av fullödiga Kellgrensk lyrik, t. ex. inledningsverserna, i vilka det sicilianska lantfolket firar Jupiters seger över titanerna. De återges här nedan:

¹ För det följande, se framför allt H. Schücks uppsats »Kellgrens första opera» (Ur gamla papper, III [1897] s. 137 ff.), vidare Schück i bd IV av III. Sv. litt. hist. av H. Schück och K. Warburg (3 uppl., s. 274) och O. Sylwan, J. H. Kellgren (1939, omarb. uppl.), s. 61 ff.

² Sylwan, s. 67: »Det är också ganska klant beställt med det dramatiska sammanhanget och föga bättre med stilen, som mera efterbildar tragediens retorik än operans lyrik.»

»Jupiter, Gudarnes Gud, vare ära!
Titanernes här
nedstörtad är;
Ätnas låga dem evigt förtär.
Himmel och jord de ville förfära
Berg uppå berg de stapplade opp.
Men fåfånga hopp.
Jupiter dem med sin åska förkrossat
Och oss förlossat
Från våra fienders härjande tropp.»

Till jämförelse anföra vi inledningsverserna hos Quinault:

(Goutons, dans ces aimables lieux,
Les douceurs d'une paix charmante:) uteslutna hos Kellgren.
Les superbes géants, armés contre les dieux,
Ne nous donnent plus d'épouvante;
Ils sont ensevelis sous la masse pesante
Des monts, qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Jupiter est victorieux
Et tout cède à l'effort de sa main foudroyante.

Operahistoriskt äro ytterligare några anmärkningar till detta ställe på sin plats. Den ena är denna: på en hel rad europeiska operascener finna vi mellan 1770 och 1790 en benägenhet att hylla Gluck som den musikaliske regissören av stora furie-scener och i synnerhet som Orfeus¹ berömde skapare, anspela på honom — om också blott indirekt — medelst liknande, oftast tämligen våldsamma textkonstruktioner. Därvid ställes gärna Proserpina- eller Plutogestalten även episodiskt i samband med Orfeussagan. I många detaljer närmar sig Kellgren detta slags operaförsök² i sin Proserpina liksom även däri, att han gör sig föga huvudbry över musikaliskt tempo och operaeconomy och icke väjer för en dialog som tredje scenens (Atis förklarar för den vänligt bedjande Cyane, att han icke kan begära av henne att ännu en gång taga honom till nåder:

»Kom följ mig åt!» —

»Ack nej — jag kan det ej.»)

Ännu mera belysande för den stockholmska operans situation är en annan sak: vid samma tid som Kraus börjar på kompositionen till den kellgrenska texten, arbetar Naumann tillsammans med sina italienska librettister Cat. Mazzola och den unge da Ponte i Dresden på sin reformopera »Osiride», som skulle bli av betydelse även för

¹ »... till vilken Gluck skapat musiken och därmed en epok!» (K. v. Dittersdorf i sin autobiogr.).

² Se min uppsats »Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1775» i Gluck-Jahrbuch II (1916).

texten till »Trollflöjten». Bland alla de förbindelser, som finnas mellan denna »Osiride» och den stockholmska operaproduktionen omkring 1780 (»Cora»!) är denna den intressantaste. Partituret till »Osiride» innehåller ett bihang till första akten, som framställer de underjordiska andarnas bortrövande av Aretea. Detta bihang är vad beträffar såväl situationen i texten som hela den dramatisk-musikaliska gestaltningssidén uppenbarligen parallellförsök till den slutgiltiga kellgrenska textens kärna, som behandlar Proserpinas våldsamma enlevering. I båda verken utgår man från rörliga scenisk-dramatiska händelser och bilder och bygger i hög grad (hos Naumann ännu mera) enbart på orkesterns medverkan.¹ I övrigt är det italienska utkastet i originalitet vida överlägset Kellgrens. Man måste antaga, att diskussioner bland skaldar, musiker och konstälskare legat till grund för dessa egenartade försök. De äro betecknande för de specifika tendenser i den gustavianska operakretsen, som senare skulle leda till »Gustaf Wasa». En personlighet, som torde ha spelat en anmärkningsvärd roll såsom förmedlande och inspirerande kraft, var svenska sändebudet i Wien, greve Nils Barck, vän till Naumann och Dresden-kretsen och Kraus' gynnare.² Vilken operakännare han var kan man utläsa ur hans brevväxling med Johann Leopold Neumann, »Coras» översättare (jag har för första gången offentliggjort delar av denna korrespondens i tillägget till min bok om Naumann). Greve Barck hade f. ö. själv i Dresden varit närvarande vid uppförandet av »Cora» och ganska säkert också av »Osiride».³ Hur operastilistiskt viktig frågan om textens utformning av enleveringsscenen i »Proserpin» än är, rent poetiskt sett, ernår Kellgrens libretto emellertid sin starkaste verkan i det avsnitt, som omedelbart följer på scenen med bortrövandet. Här återfinnas de verser, som givit också kompositören den rikaste inspirationen. Det är nymfernas sånger, då de söka den försvunna Proserpina:⁴

Proserpina, vi ropa dig!
Hvart har du flytt? Säg, hvilken stig
Vi böra följa?
Hvad rum dig dölja?
Proserpin.

¹ F. ö. kom icke heller detta »bihang», ett mönsterexempel på »genomkomponerat» utkast, upp på scenen. Vid uppförandet av »Osiride», utelämnades det! Operans titel »Aretea» ändrades till »Osiride». Se s. 168 o. 337 i min Naumannbok.

² På hans gods Berghammar komponerades 1782 en stor del av Naumanns »Gustaf Wasa». På Berghammar ligger J. M. Kraus begravnen.

³ I Stockholm spelades uvertyren till »Osiride» vid Naumanns andra besök i Sverige.

⁴ I Schücks uppsats finnas ytterligare några prov på den kellgrenska texten.

Men nej, ack nej,
Du svarar ej.
Det enda ljud här höres
Är Echos klagoröst,
Som från dess rörda bröst
Tillbaka föres.
Proserpin, vi ropa dig!
Men nej, ack nej,
Hon svarar ej.

Säkerligen gå också dessa verser tillbaka på Quinaults förebild. Se tredje akten, början av första scenen:

Proserpine? repondez-nous.
Hélas! en quels lieux êtes-vous?
O disgrace cruelle!
L'Echo fidèle
Au fond des bois
Respond à notre voix.
Proserpine? ah, faut-il qu'en vain on vous appelle?
Proserpine? repondez-nous?
Hélas! en quels lieux êtes-vous?
O disgrace cruelle.

Ännu kvarstår att besvara frågan, i hur stor utsträckning Kellgren vid sitt räddningsarbete på »Proserpin» hållit sig till fransmannens tragédie en musique i 5 akter. Utom de nämnda poetiska relationerna finnas andra detaljer i nymfernas kör (scen 6 hos Kellgren) »Frid och vackra dagar himlen återger», i de ord, vilka Ceres, som ännu inte har en aning om dotterns bortrövande, riktar till de tillbakavikande nymferna (scen 9), i Proserpinas utrop i enleveringsscenen »Ciel! prenez ma défence», som vi skola sysselsätta oss med vid behandlingen av musiken. Även Mercurius' avgörande budskap »Proserpine verra le jour. Elle suivra Ceres et Pluton tour à tour» ingår i den nya svenska »Proserpin». Men avvikelserna äro icke ringare. Scenen med bortrövandet närmar sig hos Kellgren tendentiöst Glucks metod. Men för övrigt avstår den svenske skalden helt och hållet från att föra oss ned i underjordens rike, som Quinault gör. I Kellgrens bok skiljer sig icke Pluto från vilken annan älskare som helst. Hos Quinault ingår tämligen osökt som bihandling amouren mellan Alphée och Aréthuse. Kellgren utesluter detta, och i stället gör han ett försök med den betänkliga pseudodramatiken omkring Atis, som står mellan den svartsjuka Cyane och Proserpina. Hos Quinault är denna Cyane Ceres' trognaste tjänarinna. Som raka motsatsen till Kellgrens Cyane söker hon förgäves hindra Plutos tilltag.

I egenskap av »l'un des plus beaux opéras de Quinault» omarbetades Quinaults text ännu en gång 1803 för Paisiello, på den tiden kapellmästare »du Premier Consul», av Glucks skald, Guillard. Hans tragédie lyrique,¹ reducerad till 3 akter, verkar nästan som en sen kritik av den kellgrenska versionen. Guillard, som sedan årtionden var väl förtrogen med Glucks krav på enkelhet, stryker amouren mellan paret Alphée och Aréthuse »comme étrangère à l'action principale» men icke för att som Kellgren på annat sätt tillkrångla handlingen. Han handskas på det mest hänsynsfulla sätt med Quinaults text och vinnlägger sig om en redig och effektiv fördelning av handlingen och bilderna.

En tryckt eller handskriven textbok till Kellgrens och Kraus' opera existerar icke. Men Silverstolpe har gjort sig extra möda med att nedskriva texten före partituret i anslutning till titelbladet.

Detta ser ut på följande sätt:

Proserpin, opera i en Act af Kellgren.

Proserpin,	Dotter af Jupiter och Ceres
Ceres,	Proserpins Mor
Cyane,	Proserpins Nymph
Atis,	Cyanes älskare, tillika kär i Proserpin
Pluto,	
Jupiter,	
Mercurius,	
Chor af Sicilianer,	Chor af Skogsgudar
» »	Bacchanter, Fauner, m. m.
» »	Proserpins Nymph
» »	öfverjordiska
» »	underjordiska

} Guddomligheter

Scenen är på Sicilien.

Anmärkning: Detta arbete af Kellgren har inte blifvit bland hans af trycket utgifna Skrifter intagit, utan är hämtadt ur partituret. Af detta skäl finnes här ingenting nämndt om theaterns decorationer, och förvandlingarne sällan angifne.

Partituret (Univ.-bibl. Uppsala, Kaps. 57: 3 a. 14, 2 band, kvart format. A. scenerna 1—12, B. scenerna 13—21)² har på försättsbladet följande upplysning av Silverstolpe:

¹ Upptagen i ett samlingsband i Uppsala Univ. bibl.

² Ytterligare belägg hos K. F. Schreiber, Verzeichnis der musikalischen Werke von Jos. Kraus (AfMW, VII, s. 486). Schreibers tillägg »nach des Königs Plan» bör strykas såsom varande oriktigt. Det fattas på samma ställe längre ned vid »Aeneas i Carthago». — Ett faksimile finnes i A. Lindgren, Svenska Hovkapellmästare 1782—1882 (Sthlm 1882).

»Detta Exemplar af Operan Proserpin har jag år 1801 låtit uti Wien, af en Notskrifvare afcopieras, efter den Originalskrift af Krausens egen hand, som hans Syster, Fru Lämmerhirt uti Erbach, hade till låns skickat mig. Originallet innefattade icke hela Operan och det var tillika utan Text, medan den af tonsättarens anhörige icke skulle hafva varit förstådd. — År 1804 har jag här i Stockholm sjelf kompletterat Verket och inskrifvit Texten.»

Dessutom står som exlibris på inbindningspärmens insida Fr. S. Silverstolpes vapen och anteckningen: Fr. S. Silverstolpe; Wien 1801 och Stockholm 1804.

MUSIKEN

Betraktar man ytligt partituret till »Proserpin», så ser man vid första ögonkastet, att Kraus i princip in- och underordnat sig den svenska nationaloperans nya program, för vilket Naumann med sin »Amphion» uppställt ett stilmönster. Detta framgår redan av utkastet till texten, som i denna Kellgrens omändrade »Proserpin» söker anknytning till Adlerbeth och fransmannen Thomas — ända därhän, att det omfattar blott en akt. Det är samma principiella användning av recitativet, samma formtyper av arian, ett likartat infogande av de stora körsценerna, av uvertyren, likartade om också mera begränsade metoder i sammanbindandet av olika former. Och likväl är det en himmelsvid skillnad mellan två partiturer som »Amphion» och »Proserpin». Som nyss nämnts beror detta på det faktum, att två i grund olika naturer föra pennan. Naumann utgår som överlägsen formkonstnär från arians översiktliga struktur, som halvitalienare från det obrutna förandet av sånglinjen och dess rika melodik, vartill allt orkestralt liv tätt och kärleksfullt smyger sig. Han utvecklar recitativet med klok och lugn säkerhet och ger gärna också dem en melodiskt, harmoniskt och instrumentalt rik bakgrund. Utan att bli banal skyr han ej att ernå en populär verkan och tillfredsställer ändå den mer anspråksfulle genom sina fina motiviska, ja »ledmotiviska» sammanbindningar. Med alla en seria- och buffakompositörs erfarenheter närmar sig Naumann det stockholmska Gluckidealet utifrån en kritisk, kultiverad, på intet sätt ensidig, italiensk ståndpunkt. Kraus är raka motsatsen. Han är en fanatisk Gluckanhängare och — något som är lika viktigt — en människa, som lever och rör sig i den nya symfonins orkesterspråk, en konstnär som blott så långt det passar honom tar hänsyn till italienska tankevanor och tyder dem på sitt eget vis. Just i operan är Kraus allt annat än inriktad på formella ting. Han hänger sig impul-

sivt åt det sceniska ögonblicket, med monodisk intensitet åt den diktiska ordvändningen, löper därvid i musikalisk »Sturm und Drang» till strids mot formen, avbryter eller lämnar outnyttjad den skönaste melodiska ansats och känner sig mitt i allt sitt musikaliska famlande alltid säker på sin orkester. Vid gestaltandet av sångstämman kommer det icke så mycket an på den vackra linjen, på melodisk konsekvens, som på intensitet i uttrycket — på det, som Kellgren kallar hos Gluck, att »passioner rasa fram i hela sin styrka»,¹ utan att därför samtidigt Glucks säkra behärskning av stoffet i det hela eftersträvas. Därtill är Kraus' teaterorkester alltför obeständig. På det sättet uppkommer en bild av antiken vilken, som vi skola se, i många hänseenden står närmare Richard Strauss' »Elektra» än Glucks »Ifigenia på Aulis».

Låt oss betrakta proportionerna mellan formerna inom »Proserpin»: 11 arior, 2 soloensemblar (duo och terzett), 14 körer, 23 recitativ. Redan i det yttre understrykes betydelsen av kör och recitativ. I *recitativet* kan man snarast spåra en med Naumann överensstämmande åskådning, framför allt däri, att italienarnas cembalorecitativ i full utsträckning bibehålles också hos Kraus i »Proserpin» som en välkommen schattering av det »ackompanjerade recitativet». I detta avseende måste man anse just *Dresdenskolan*, från Hasse över Naumann fram till Ferd. Paer, som varande förebilden.² I talrytmen närmar sig Kraus Hasse mer än Naumann genom mängden av korta pauser, cesurer och interpunktioner. Kellgrens klangfulla, utpräglade, halvt franska recitativrim bidrager därtill. Inflytandet och impulserna från Dresdenskolan äro uppenbara i generalbasens karakteristiska rörelser, framför allt där tutti i bassi — efter den naumannska »Amphions» förebild³ — träda fram mitt i ett cembalorecitativ. Dialogen mellan Pluto och Cyane, vidare Ceres' entré äro mönsterexempel. Med *accompagnatot*, det ackompanjerade recitativet, blir problemet verkligt intressant. Det är förvisso realistik i italienarnas anda men samtidigt det intensifierade tonfallet från la grande tragédie. Kraus har tydligt och klart förstått, vad konungen och skalden Kellgren menade med sina reflexioner över en »blandad stil» och sina krav

¹ Se Sylwan s. 180.

² Se dessutom bl. a. R. Engländer: Paers »Leonora» und Beethovens »Fidelio» (Neues Beethoven-Jahrbuch IV, s. 129). Men redan här bör betonas, att Kraus i »Aeneas i Carthago» radikalt bryter med seccot(!) i enlighet med Glucks reform i motsats till Naumann, som ännu i »Gustaf Wasa» envist håller fast vid det utan hänsyn till Kellgrens invändningar.

³ Se s. 247 i min Naumannbok.

på ett svenskt dramatiskt recitativ. En så klar, musikaliskt skön orkestral exposition, som Naumann förlämnar sin Antiopes recitativ i »Amphion», en så enhetlig och givande motivisk grund till ett helt *accompagnato* över huvud, det är ett mål, som Kraus ingalunda eftersträvar. Hos honom måste allt i *accompagnatot* komma ur impulsen, allt är uttrycksmässigt laddat och koncentrerat. Mellanled överhoppas helt enkelt. I Atis' soloscen (scen II) sättas en gång två sekundackord i stråkarna bredvid varandra i kvintavstånd.¹ Operaorkesterns konventionellaste, mest urmodiga rekvisitor, jambiskt punkterade orkesterslag och slutkadenser, individualiseras eller sammanpressas i förkortade formler — det sker redan genom en dynamik, som helst under varje ackord, ja under varje stämma sätter en annan dynamisk beteckning. Man kunde många gånger misstänka att det här är frågan om en viss ungdomlig originalitetssträvan. Crescendot, som plötsligt går ner i piano, pianissimot och pianopianissimot fira därvid triumfer. Detta är mycket betecknande. Det dramatiska uttrycket röjer sig hos Kraus i ohämmat starka kontraster, men därvid söker han uttryckets intensitet mera i spänningen hos pianot än i urladdningen hos fortet. Bakom ett pianissimos slöja draga djärva kromatiska sekvenser förbi med starkaste expressivitet (scen XV, Atis' solo).

De övernysanerade orkesterunderstrykningarna få sällan fastare kontur och tillgripas därför också högst två eller tre gånger. För det mesta är det blott liksom ett slags dramatiska krampryckningar.



Notexempel 1.

Utifrån *accompagnatots* starkt personligt präglade partiturbild blir också *operaarian* hos Kraus begriplig. Formernas grundkontur är densamma som Naumann med »Amphion» och »Cora» (som förelåg färdig vid tidpunkten för »Proserpins» tillkomst) kanoniserat för Sverige.² Följaktligen slopas den fem-delade »dal segno-arian». För att uttrycka ögonblickets upprördhet, det dramatiska utbrottet, användes den *tre-delade dacapoarian*, »reprisearian», och — på ett omfattande och utmanande sätt — den *stora tvådelade* formen, som

¹ Recitativbehandlingen i »Aeneas» skulle komma att anknyta till effekter av detta slag.

² Om karakteristiken av de här nämnda ariaformerna se närmare Engländer, Naumann, s. 192 ff.

på 1770-talet rönt intryck från buffa-arians rörlighet och oro. Denna tvådelade form, i vilken den andra delen fritt motsvarar den första, tjänar hos Kraus också ett virtuost och dekorativt ändamål genom användning av koloratur och soloinstrument. Till de stora inre momenten och operans sista avsnitt sparas »*sångrondot*» (Naumann beundrades av sin samtid som detta rondos »förste och nästan ende mästare»). Till detta rondo sluter sig också *quasirondot* och de liedmässiga, liedliknande *tre delade sångerna*. Här mänger sig in, liksom av sig själv, den medkännande tonen, den varma A-durtonarten från liknande »kvinnliga» sånger hos Gluck. Vad som för övrigt — i strävan efter uttrycket, efter den stora antika stilen — kunde tyckas vara ett naturligt arv från Gluck, lugnet, enheten och enkelheten i den monumentala gluckska arian — den sista yttringen av barockens karaktär —, saknas nästan helt i »Proserpin». När en aria verkligen en gång börjar medvetet, med Händels fasta steg och med den gammalklassiska stilens basrytm, såsom i Atis' första aria, så varar den inte länge. Redan eftersatsen, ja t. o. m. violinomtydningen motsäger början.

Allt individualiseras. I sin musikaliska eller rättare sagt musikdramatiska »Sturm und Drang» arbetar Kraus rakt emot de klara, av just Naumann så entydigt klarlagda, ariaformer, vilka han själv förutsatte såsom givna. Han underminerar dem, bryter sönder konturerna ända därhän, att han löper risken att skada den egna musikaliska idén och förvirra åhöraren. Recitativiska inkast, fermater och fermatpauser påträffas visserligen också i Traettas, Majos och Jomellis arior, men ingenstades så plötsligt, så impulsivt, så hänsynslöst som hos Kraus. En patetisk följd av flera fermater, som Mozart en gång tillåtit sin Tamino mitt i en fri musikalisk scen, är ingenting ovanligt hos Kraus. Denna ofta nästan formfientliga, man skulle kunna säga expressionistiska, ariastil gör storartad verkan i ögonblick sådana som den skuldmedvetna Cyanes förtvivlade utbrott, då hon måste åse, hur Atis störtar sig ned i Etnas krater. Men det betänkliga och omogna däri är, att dessa stilmedel ingripa bestämmande också på sådana ställen, där en ariastrof på 2×4 verser eller ett rondomässigt liedmotiv kunde fordra större självbehärskning, eller där han f. ö. tydligt rättar sig efter det konventionella i sångens slutfall, orkesterns insatsrytm och intetsägande sextondelar i violinerna.

Helt visst har också Kraus' koloratur sin egen särprägel.¹ Det verkar ofta, som om han generade sig för att använda den. Genom ett överraskande infall — 1 violinen går med i undertersen, ett kort understry-

¹ Exempel därpå: Proserpin scen VI, Ceres scen XI.

kande av några åttondelar i oboerna — ernår han något som skall överskylla faktum och just därför verkar klumpigt och forcerat, och eftersatsfraserna i en sådan koloraturaria framstå blott ännu mycket mera känslolösa.¹ Ett nyktert, virtuost konserterande mellan sångstämma och soloinstrument i nyneapolitanernas² anda är ingenting för Kraus. Det är emellertid betecknande för honom, hur han söker tillmötesgå önskingar av detta slag. I Plutos kärleksaria (underjordens härskare som älskare!) låter han bas-kantilenan sekunderas av en känslolös, obligat klarinett, eller rättare sagt — bortsett från några få understrykningar av en sångfras i klarinetten — ta också här obligat instrument och sång till orda fullständigt skilda åt.³ Till och med i denna aria hämmas ständigt och jämt det melodiska flödet genom störande fermater. I det stora hela förblir det dock en lugn kantilena, som tillhör en då för tiden omhulad typ av känslolösa sånger i $\frac{3}{4}$ takt. Men äkta Kraus äro strängt begränsade largoavsnitt av mäktig bredd och uttrycksfullhet. De höra till hans ariastil likaväl som alla plötsliga utbrott. Proserpins hymn till naturen (scen VI) börjar med ett sådant largoavsnitt, som sedan efter ett långt allegro återvänder med full intensitet vid slutet och till sist drar kören med sig. Det är som om kompositören med en sådan ton av Glucks ädelhet ville erhålla absolution för sina föregående koloratureskapader.

Egentligen gör man Kraus' operaaria i »Proserpin» rättvisa endast om man utgår från orkestern. Emellanåt klingar den, som om det vore genomföringen eller överledningstakterna ur en symfoni. Många sångtema äger från allra första början violinfraser. Ariatextens huvudmening eller ett karakteristiskt ord i den utvecklas i enlighet med sin betydelse i viss mån åt alla håll på det att den efter den tidens begrepp moderna orkestern skall kunna ohämmat begagna alla sina uttrycksmedel. Detta framgår redan av den dynamiska bilden. Denna dynamik (som vi nyss omnämnde på tal om recitativet) har fått en nästan sensationell karaktär. Mannheim-stilen, som direkt påverkat Kraus, överstiliseras. Det är icke enbart den plötsliga och ständiga växlingen, oron i det dynamiska, än korta, än utdragna crescendon och dynamiskt särskiljande av enstaka stämmor inom en takt. Mest påfallande är och förblir det dominerande användandet av p., pp. och ppp. Kraus är en *pianonyansens* fetischist! Det skall

¹ Vi höra vändningar, som vi äro förtrogna med från »Fidelio» (»O namenlose Freude!«).

² Se Mozarts »Enleveringen» och Naumanns »Amphion».

³ På samma sätt Ceres' andante i A-dur (scen XI). Här dyker en soloflöjt upp endast i de korta ritornellerna.

tjäna hans strävan efter uttryck. Men ännu en sak: häri uppenbaras, att Kraus i själva verket måste ha varit en eminent orkester- och operadirigent. Han vill — förutom det uttrycksmässiga — ernå det klaraste och entydigaste förverkligande av klangen och därmed hindra, att sångstämman drunknar trots orkesterns envælde. Därför inträder ständigt och jämt ett pp. i varje enskild orkesterstämma i samma ögonblick som sångaren faller in. Man kommer att tänka på den minutiösa grafiken i ett partitur av Gustav Mahler eller på Richard Strauss' anvisningar¹ och specifika dirigeringskonst. Strauss förtrötts aldrig att medelst raffinerad neddämpning av orkestern påvisa det ohållbara i påståendet om den ensidigt orkestrala stilen i sina operor. Kraus anbringar med förkärlek pp. och ppp., där ett pianissimo är som svårast att utföra, t. ex. i långt uthållna toner eller melodiska vändningar i hornen, avbrutna av små crescendo. Men han ernår också på detta sätt den eftersträfvade poetiska verkan. Ett Ess-dur-rondo av Ceres (scen XVIII) tillhör vad angår texten den ärevördiga ekoarians typ, som även kommer tillbaka i Glucks »Orfeus». Hos Kraus ge några stereotypa, hemlighetsfulla hornkvinter naturens svar (inte det realistiska ekot!) på gudinnans resignerade fraser, en genial idé. Hur intensivt Kraus lever sig in i sin orkesters dynamiska uttrycksmedel, uppenbarar sig tydligast i handlingens dramatiska höjdpunkt, i det moment då Ceres och Proserpin återse varandra. Mutatis mutandis och naturligtvis med alla reservationer kommer man även här att tänka på Richard Strauss, på det berömda stället i »Elektra», då Orestes och Elektra, bror och syster, känna igen varandra. Från orkestern höras extatiska violinaccenter och bävande tremolo i mellanstämmorna, ett nedsjunkande till pp. och slutligen nästan tonlöst, halvt talat »Min dotter» — »Ack min mor». Det är den samtida monodramens och duodramens stora stil!²



Notexempel 2.

¹ Se företalet till klaverutdraget av »Intermezzo».

² Ang. Kraus' direkta relationer till monodramen jfr STM XV (1933), s. 169: »Ett melodrama av J. M. Kraus?»

Sedd för sig och utan hänsynstagande till de otaliga nyanserna i föredraget är behandlingen av blåsarna i »Proserpin» en besvikelse. Den är stel och ensidig: en accentuering här, en smula »blåsarpedal» där, och framför allt långt utdragna toner i hornen och flöjterna. Med Naumanns kärleksfulla differentiering har den inte mycket gemensamt. Blott i undantagsfall förräder en sällsam instrumentationseffekt¹ som den ur scenen på Etna denna hos bägge konstnärerna gemensamma strävan (»Cyane, som springer fram att hindra honom»). Kraus' orkestrering och uppenbarligen också konstnärens dirigerings teknik utgick från stråkarnas klang och från deras vibrato, som är mycket påfallande inregistrerat och från deras dramatiska tremolo, som han älskar och använder på samma sätt som Gluck. Med tillhjälp av crescendo aktiveras violinen utöver de vokala måtten. Ett självfullt uppdykande av 1 violinen, ett plötsligt oktavgång tillhör Kraus' signalement. Det inträder i de mest skilda sammanhang, så redan i uvertyren och sedan i Ceres' underbara bön (scen XI). När man i ett stycke som detta betraktar förhållandet mellan första violinen och sångstämman, skulle man kunna tala om ett »uttrycksconcertato», som Kraus använder i stället för det brukliga rena konserterandet. De beskrivande figurerna och de ofta synkopiska accenterna i 2 violinen avvika från Jomelli redan genom det plötsliga uppträdandet. Därtill kommer redan i början av uvertyren växelspelet mellan första och andra violinen i Naumanns stil och framför allt det vällustiga ackordiska upp- och nedgåendet i 2 violinen. Altviolen rör sig ytterst elastiskt men avstår från divisi.² Basen behåller ännu mycket av sin gammalklassiska självständighet och betydelse men underordnar sig därvid det nya tempot och träder många gånger oförmodat emellan i samma manér som symfoniallegrot hos Beethoven. Låga Ess, ja t. o. m. låga C erfordras på många ställen av särskild högtidlighet.³ Scenen med Proserpins bortrövande dör ut i spöklikt utdragna D:n och B:n i basen (»manca — pp. — cresc. poco a poco»), som omspelas endast av ett motiviskt tremolo i violinerna. Vi stå alldeles vid tröskeln till musikaliska verkningar såsom inledningen till »Don Juan» och 3:e Leonorauvertyren. Därjämte användas elegantare manér: basarnas pizzicato — sedan länge med förkärlek använt av Naumann — dyker upp emellanåt redan i uvertyren.

Att en orkestralt inriktad natur som Kraus inte behandlar uver-

¹ Se exemplet ur »Osiride» (s. 353 i min bok).

² Undantag: scen III.

³ Säkert är här kontrabasarnas deltagande avsiktligt, ty Kraus anger särskilt, när han vill ha enbart violonceller.

tyren ytligt är klart. Han bekänner sig redan i dess uppläggning till Gluck i »Ifigenia på Aulis».¹ På en långsam inledning i den franska uvertyrens stil följer ett allegro i C-dur, som sedan omedelbart mynnar ut i första scenen. I inledningen hör man genast ett självfullt solo i oboen — äkta Kraus, improviserat, metriskt fritt inträdande. I liknande fraser skall Proserpin längre fram sjunga: »Ack hvad behag ett hierta njuter, som kärlek ej i bojer sluter.» Men ännu mer: det är direkt motsvarighet till »Che puro ciel» i »Orfeus». Även i allegrot kan man märka ett svagt samband med Gluck (»Ifigenia i Aulis») av unisono och några karakteristiska figurer i violinerna och genom basföringen i genomföringen. Men i grund och botten är det helt enkelt en frisk, livfull, med säker hand utvecklad och äkta symfonisk allegrosats, vars uppgift är att förbereda den omedelbart följande jubelkören till Jupiters ära. Det rymmes en god del italienskt kynne, t. o. m. buffa-anda i denna sats — men av bästa, längst avancerade slag, som Jos Schuster² ungefär samtidigt uppvisar i uvertyrerna till sina för Italien skrivna operor. Därpå beror kontrasten och den snabbt inträdande repetitionen redan i huvudtemat och andra temats form, som mera är lek än tema. Men det säregna hos Kraus kan man spåra även här: i den energi med vilken han griper sig an genomföringen (i fortissimo och moll med plötslig tremolorörelse i violinerna), hur han handskas med det vittomfattande Mannheim-crescendot och förbinder det med idel ändlösa orgelpunkter, i synnerhet i det spänningsfyllda, sedan länge förberedda införandet av repriserna. Därtill kommer ännu något annat: på grund av inneboende fasa för banalitet utkämpar Kraus en ständig strid mot de regelmässiga, välsvarvade två- och fyrtaktsfraserna. Därav kommer sig närvaron av allehanda korta pauser, små metriska förskjutningar, betoning mitt i takten, motiv, som gripa in i varandra etc. Man förstår, att det blivit svårt för Kraus att längre fram i bacchantscenen (scen XIV) bibehålla den populära tonen — så drastiskt som den börjar (med »faunsprång» i violinerna).

Uvertyren med sitt unisonomotiv



Notexempel 3.

mynnar ut omedelbart i inledningskören, sicilianarnas jubelkör till Jupiters ära. Redan hos Jomelli (»Fetonte») förekommer något lik-

¹ Den kan säkerligen icke jämföras med vad vi senare skola uppleva i »Aeneas».

² Se R. Engländer: Die Opern Josef Schusters (ZfMW X, 1928, särskilt s. 263).

nande. Men det vittomfattande komplex, som nu tar sin början och omfattar secco, accompagnato, kör, duett och aria i brokig blandning, sättet att kombinera ihop dem, allt detta motsvarar helt och hållet det stockholmska programmet, som inte skyr mångfalden av former, framför allt de italienska, men söker föra dessa former närmare varandra genom stramare sammanbindning och genom inskränkning av slutkadenserna och deras självständighet, där detta är möjligt. Naumann hade med överlägset mästerskap uppställt ett mönster härför i »Amphion». Men medan Naumann, så långt han kan, med smidiga genomgångar nästan omärkligt går vidare, så är Kraus också i detta fall mera abrupt. När Atis' upprörda aria »En grym vulcan» ännu knappast har kommit i full gång, avbrytes den med en bedräglig kadens i forte för att ge plats åt ett recitativ.

Det är påfallande, hur Kraus till synes vinner inre ro, så snart han närmar sig *ensemblen*, framför allt den stora körensemblen. Här kan man också tydligast spåra inflytandet av Glucks ande. I duettdialogen med Atis visar sig Cyane som en älskvärd syster till Euridice.



Notexempel 4.

Att Kraus är en hängiven Gluckbeundrare visar han på ett sublimt sätt i växelsångerna i Ceres' tempel och, man skulle kunna säga, på ett naivt sätt i den varma, enkla kören av nymferna omkring Proserpin. Scenen med Proserpins bortrövande, skenbart operans höjdpunkt, ger förvisso anledning till betänksamhet. Det ligger redan i texten. Kalkeringen av den berömda scenen med demonernas hotfulla »Nej!» i Glucks Orfeus är alltför påtaglig och ytlig i Proserpin, där underjordens andar omringa Proserpin och ropa sitt »Kom!». Det är så att säga en liknande effekt men med omvända tecken. Pluto och hans tjänare ha stigit upp ur underjorden, icke för att avvisa en objuden gäst utan för att övertala eller tvinga med sig en motspänstig gudinna. Som led i en bestämd rad av Gluckimitationer, som då för tiden voro omtyckta och önskvärda,¹ är denna Kellgrens avfattning förstäelig men knappast konstnärligt motiverad. Kraus försöker emellertid med framgång en egen lösning av den kalkerade scenens musikproblem. Detta »Kom!» framhäves starkt endast några gånger i tät följd genom forte och fermat men försvinner för övrigt i de underjordiska andarnas likmässiga syllabiska deklamation; dessa andar

¹ Dit kan man också räkna Goethes Monodram »Proserpina» (1777).

använda f. ö. med förkärlek en viskande ton («Du bör ju lycklig vara!»). Men framför allt överröstas detta »Kom» av Proserpins ständigt återkommande men varje gång på nytt sätt accentuerade utrop: »O himmel mig försvara!» Därtill kommer i denna körscen ett virvlande quasi-unisono-motiv, i åttondelar i basarna, i sextondelstremolo i violinerna, som än stegras, än skugglikt försvinner, för att först i det efterföljande recitativet tvärt avbrytas när en nymf ilar fram.

Just detta sätt, på vilket flera scener, med framställningen av enleveringen som mittstycke, slutas tillsammans till en högdramatisk, »genomkomponerad» enhet, ligger fullständigt på samma linje som det samtidiga experimentet i Naumanns »Osiride», som är omnämnd i början. Kompositören till »Proserpin» ger sitt bästa och säregnaste omedelbart därpå i nattscenen med de sökande nymferna till vilka skogsgudarna och en tropp sicilianare skola ansluta sig längre fram. Ett notturno lugubre av betvingande kraft i fackelskenets claire-obscure! Epitetet »sombre», som en av Kraus' tidigaste kritiker i skeptiskt sinnelag gav hans stil, blir här kännemärket på storheten och stämningsintensiteten. Det visar sig här, att redan den unge Kraus i ofantligt rikt mått förmår ge konstnärligt uttryck åt sorg, rädsla och ångest. Men huru mycket det hela än är utvecklat utefter en enhetlig linje, så finns det dock i enskildheterna knappt två takter, som fullständigt likna varandra; mellan pp. och ppp., mellan uppfordran och resignerande, mellan legato och martellato stå — andligt och musikstilistiskt — en mångfald nyanser till förfogande. Om än detta musikaliska språk utgår från Gluck, så utvidgas det helt och hållet av sig själv, närmar sig Bach och Verdi och får ett absolut eget konstnärligt djuplodande drag. Det ernås redan i det inspirerade sätt, på vilket antifonin mellan två körer, deras eko och deras förening, presenteras. Den andra kören är den försiktigare, ömmare, mera tillbakadragna, den första den aggressivare. Först så småningom blir c-mollkarakteren förhärskande och obetingad. Klagoropen i »Proserpin» — varje gång återgivna med ett annat tonande uttryck, än »con sordino», än »senza sordino» som understöddes i hornen — klamra sig förtvivlat fast vid Ess-dur ännu en stund. Mycket senare, vid slutet av scenen, följer en varierad upprepning av denna körens klagan in extenso. En fri följd av kontrasterande musikaliska former, färger och bilder tränar sig emellan. Ceres, som ingenting anar, närmar sig från ovan i sin gudavagn, buren av fladdrande ackordfigurer i violinerna i glättig D-dur. Hon tar sig först tid (en smula för mycken tid!) att hänge sig åt sin sorglöst lyckliga sinnesstämning i arior. Sedan fördystrs perspektivet långsamt på nytt. Förvirrade löpningar i generalbasen

under cembalorecitativet, Ceres' ängsliga frågor (ackompanjerat recitativ), förlägna svarsfraser från kören . . . Redan tränga sig c-molldominanterna misstänkt fram. Men än en gång hejdas förloppet av en musikalisk cesur: det högtidliga, innerliga Ess-dur med vilket Ceres vänder sig till Jupiter. Det är operans vackraste solostycke. Man förstår, att kompositören till denna musik nämnde Jomellis namn med särskild aktning. Ädlare och noblare kunde icke upprepariet av körens c-mollklagan förberedas.¹ Den följer i fri form med de rikare och mörkare klangerna hos två fyrstämriga körer. De dämpade, tröstlösa färgerna i för- och efterspelet, den spökaktiga fagotten, stråkarnas neapolitanska sext, inhöljd i cresc. och pp. — allt detta klingar som Verdi i »En maskeradbal» och »Requiem».



Notexempel 5.

När man betraktar detta partitursnitt, upphör man icke att förvånas. Låt vara, att det på andra ställen i partituret finns mycket oformligt, omoget och våldsamt, att kompositören gärna tvingar tillsammans saker, som knappast äro förenliga, sammankopplar barockens gester med sådana, som i dåtidens sinne voro högmoderna. Det är ändå ej för mycket sagt, att man i nyssnämnda partitursnitt med ens möter en stor konstnär, som har ett tydligt och klart skaparideal för ögonen. Körens än bönfallande, än befallande, än resignerade utrop: Proserpin! hör till de ting man aldrig glömmet, när man en gång läst det — lika litet som »Wohin» i Bachs Johannespassion. Med tanke på denna körscen och denna musik går man faktiskt med en viss otålig spänning vidare till Kraus' egentliga och enda omfattande operaverk, »Aeneas i Carthago». Däri skall väl ändå hela konstnären uppenbara sig!

¹ Man skulle nästan vilja svära på, att denna musik föresvävat Sergel i hans skulptur »Ceres sökande Proserpina» (se Sv. Konsthist. utg. af Axel L. Romdahl och J. Roosval, 1913, s. 443).