

STM 1938

Gustaf Fredrici

En svensk wienklassiker

Av Sven E. Svensson

© 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.

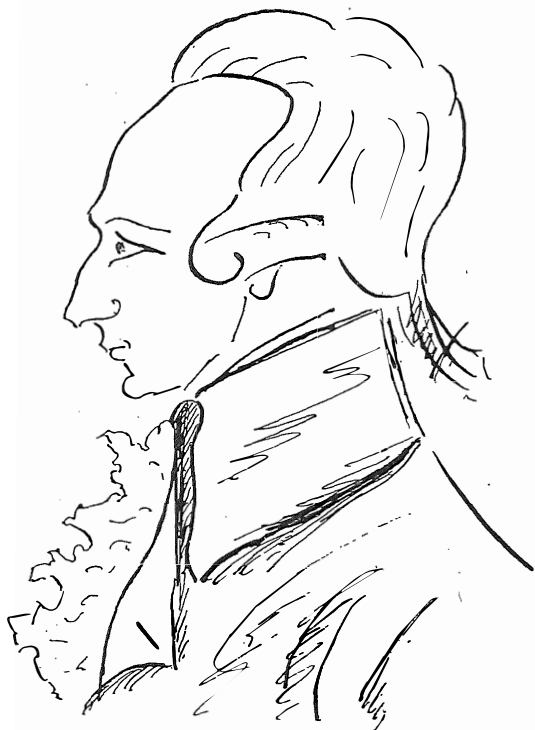
GUSTAF FREDRICI

EN SVENSK WIENKLASSIKER

AV SVEN E. SVENSSON (Uppsala)

I privat ägo ligger i Wien en samling manuskript av en musiklärare Joseph Müller, som levde där samtidigt med de tre stora wienmästarne Haydn, Mozart och Beethoven. Dessa manuskript upptaga ett antal i klavérutdrag sammandragna orkester- och kammarmusikverk av en tonsättare, som kallade sig Gustaf Fredrici och uppgav sig vara av svensk börd, en kort levnadsbeskrivning om denne musiker samt en i det närmaste utplånad pennteckning föreställande Fredrici. Liknande fynd från den wienklassiska musikens guldålder torde i och för sig varken vara särskilt ovanliga eller märkliga; vad som ger denna samling dess musikhistoriska värde är den otvivelaktiga skicklighet, originalitet och det stilistiska avancemang de verk, jag hittills haft tillfälle taga del av utvisa. Men även personhistoriskt torde fyndet vara av ett visst intresse. Den svenske musikern uppgives nämligen vara naturlig son till arvprinsen Fredrik Adolf, elev i Stockholm till Kraus och Vogler samt i Wien till Mozart och Haydn. Av de båda sistnämnda ger dessutom Müller i sina anteckningar en visserligen naiv men ej utan talang och omedelbar friskhet tecknad framställning, vilken ger en livfull bild av de båda mästarna i vardagslag.

När jag hösten 1937 vid ett tillfälligt besök i Wien av en händelse blev uppmärksamman på existensen av de nämnda manuskripten, hade jag på grund av bristande tid ej tillfälle att granska dem, allrahlst som ägaren var högst obenägen att låta någon taga del av dem och än mindre låna ut dem genom ett svenskt bibliotek. Efter underhandlingar lyckades jag däremot få tillåtelse att låta en person, för vilken ägaren hade förtroende, skriva av dem. Hittills har jag på detta sätt erhållit avskrifter av en ofullbordad symfoni (allegro och



G. Fredrici efter silverpennteckning.

adagio), en klarinett-kvintett och delar av en violoncellkonsert, de av Müllers anteckningar, som behandla Fredricis liv i Wien, hans redogörelser för F:s tidigare levnad i Stockholm samt en tuschkopier efter den ovan nämnda pennteckningen av Müller föreställande den unge svenske musikern. Dessvärre finnas inga av Fredricis egenhändiga partiturer bevarade vid sidan av Müllers tämligen oskickligt sammandragna klavéruutdrag.

Det var ursprungligen min avsikt att dröja med en redogörelse för fynden, tills jag hade samlat allt material och undersökt det närmare. Emellertid har jag i samband med ett radiospel, som utsändes den 15 augusti i år, då den ofullbordade symfonien och klarinettkvintetten uppfördes samt ett tidigare radiouppförande av symfonien varit tvungen offentliggöra delar av Müllers anteckningar. Därför har jag nu funnit det lämpligt att preliminärt framlägga de aktstycken, som hittills framkommit, trots risken att senare nödgas korrigera vissa detaljer, då materialet föreligger fullständigt.



Fredrik Adolf, Sveriges prins. Efter stick från 1700-talet.

Müllers anteckningar om Fredricis Stockholmstid äro naturligtvis ytterst kortfattade, då han i detta fall endast hade att relatera de uppgifter denne själv lämnat. Att de dock verka både upplevda och i vissa fall ganska detaljerade tyder på, att Fredrici ofta berättade om sitt tidigare liv för sin vän och antagligen vid flera tillfällen berört de händelser Müller berättar om. En svårighet att kontrollera uppgifterna består däri, att åtminstone tillnamnet men kanske även förnamnet ej var den svenske musikerns eget utan hade antagits i samband med utrikesresan, och att hans verkliga namn ej var känt för Müller. För denne hade han emellertid uppgivit sig vara född 1770 eller möjligen 1771 i Stockholm, där fadern var någon slags lägre hovfunktionär. Vi följa Müllers berättelse, som i svensk översättning lyder:

Denne (fadern) synes ha varit en dålig människa, som drack och ofta misshandlade sin familj. Efter att under lång tid ha misskött sin befatt-

ning avskedades han och förföll slutligen fullständigt. Modern, som före sitt giftermål också hade haft anställning vid hovet, tycks dock ha lyckats hålla samman hemmet. Gustaf var den äldste av de tre syskonen. Honom lyckades hon t. o. m. hålla i skola och dessutom betala musiklektioner hos de bästa lärare, som funnos i Stockholm, ja, hon höll honom med elegantare kläder än som var vanligt bland hans kamrater. Detta vållade mycket prat i den lilla svenska huvudstaden och detta var kanske när allt kommer omkring inte alldeles grundlöst. Han tycks ej ha varit omtyckt av sina kamrater, man kallade honom »Prinsen» och gjorde ofta fula anspelningar på hans moders rykte. Jämte en viss medfödd misstänksamhet vållade detta naturligtvis misstro både mot kamraterna och modern, för att inte tala om fadern, som han hatade och föraktade.

Redan tidigt hade han visat stor musikalisk begåvning. Vid fem års ålder hade han själv lärt sig spela på en gammal clavecin, som modern en gång medfört i boet, och från åttaårsåldern fick han undervisning av en av kapellmästarna vid den Kungliga Operateatern, den framstående mannheimkomponisten Kraus. Ett par år senare — det var sedan fadern lämnat hemmet — stod en dag en splitter ny clavecin i hans kammar, utan att han kunde få upplysning om, varifrån den kommit. — Kraus tycktes ha förstått, att skaffa sig det underliga barnets förtroende. Han undervisade honom i clavecin och generalbas och av honom fick han också lära sig behandla den stränga satsen efter den wienske hovkapellmästaren Fux' Gradus ad Parnassum och att skriva fugor i enlighet med Marpurgs berömda avhandling. Kraus, som så småningom blev hovkapellmästare, lät honom ofta beledsaga solisterna vid operan då de instuderade sina partier och det var tydligen under denna tid han skaffade sig den mest otroliga färdighet och konstmässighet i generalbasspelning.

Kraus var ofta på resor och hade alltför liten tid att ägna åt undervisningen. Under de sista åren, innan Fredrici kom till Wien, övertogs undervisningen av den ryktbare orgelspelaren Vogler, som hade slagit sig ner i Stockholm och där grundat en musikskola. Denne införde honom i den mera välklingande satsart, som han själv lärt hos den berömda Padre Martini i Bologna.¹ Dessutom gav han honom grundlig anvisning i orgelspel samt uppmuntrade hans benägenhet för improvisation. Fredrici förvärvade en enorm färdighet i denna konst; i Wien torde endast Beethoven göra honom rangen stridig i detta avseende — om nu blott Fredrici kunnat förmå sig att visa sin konstfärdighet. Vogler gav honom också en inblick i harmoniens modulation och det var förmodligen också denne, som lärde honom begagna dissonanser, som väckte Mozarts förtjusning men på det högsta förtörnade den gode gamle Haydn, vilken visserligen uppskattade dissonanser, när han fann dem hos Mozart men tadlade dem hos alla andra.

Trots att Fredrici överflyttade sina studier till Vogler, tycks vän-

¹ Vem som är ansvarig för denna uppgift, Vogler, Fredrici eller Müller, framgår ej av anteckningarna. Tvivelaktig är den i alla händelser så till vida, att Voglers studietid för Martini endast varade några få veckor.

skapen med Kraus ej ha rubbats. Åtminstone första tiden, sedan han kommit till Wien, erhöi han flera brev från denne, som ville förmå honom att återvända till Stockholm, där han trodde sig kunna skaffa honom anställning som repetitör vid operan. Fredrici sörjde också uppriktigt, då han erfor, att Kraus hade dött — det torde ha varit strax efter Mozarts bortgång.

Under den tid Fredrici brukade anlitas som ackompanjator åt aktörerna och aktriserna vid operan, hörde han i sin närhet ofta anspelas på sina förnämna anor och kungliga släktförbindelser. När han en gång i vredesmod frågade en av de kungliga skådespelerskorna om meningen med dessa insinuationer, blev denna mycket förvånad och frågade tillbaka: »Är han då den ende, mon cher ami, som inte vet, att han är son till arvprinsen Fredrik Adolf?» Som en blyxt såg han lösningen på alla de gåtor han ställts inför under sin uppväxttid: klavéret, som kom som från himmelen, och att det, hur knappt man än hade det i hemmet, aldrig fattats pengar till *hans* studier och till *hans* eleganta kläder. Han störtade hem till modern, som under lång tid legat svårt sjuk, men kunde ej förmå sig att framställa några frågor inför det avmagrade, gulbleka ansiktet och den redan slocknade blicken. Ju mera han tänkte på saken, desto mera sannolikt föreföll honom ryktet, som först i dag fullständigt kommit till hans öron. Den gamle hovlakejen hos prins Fredrik, som regelbundet hade besökt hans mor och alltid förhörde sig om framgången i studierna och hans framtidsutsikter, var visserligen en gammal vän till familjen, men det var dock rätt tydligt, att han hade haft åtskilligt att avhandla med modern, som varken Gustaf eller syskonen fingo höra på. Han rusade upp till sin gamle vän och frågade honom rakt på sak, om ryktena hade fog för sig. Gubben bekräftade saken men avrådde Gustaf på det bestämdaste från att försöka sätta sig i förbindelse med prinsen, då detta endast skulle ha till följd, att allt vidare understöd för framtiden skulle komma att indragas. Med tanke på den sjuka modern avstod han från att söka kontakt med sin naturlige fader men fick redan dagen därpå bud, att han samma dag skulle mottagas i extra audiens hos prinsen.

Prinsen mottog hjärtligt sin son, som han visserligen tidigare sett på avstånd men hittills aldrig talat vid. Han talade öppet om förhållandet till Gustafs moder, en gång kammарjungfru hos en av hovfruarna. Hennes skönhet hade varit berömd och hennes uppvaktare talrika; hennes dygd hade dock varit lika stor som hennes skönhet. En prins kan dock fordra och en liten kammарjungfru har blott att lyda. För övrigt tycks förhållandet mellan de båda unga ha varit mer än en episod. När den unga flickan märkte, att hon skulle bli mor, gifte han bort henne med en av sina kammartjänare och lovade sörja för barnets uppfostran, vilket löfte han även hållit. Sedan fadern försvunnit från hemmet hade han t. o. m. ökat på sitt understöd och låtit sin gamle trotjänare se till, att familjen ej skulle behöva lida nöd. Han lovade att även göra detta för framtiden, men tog löfte av sin son att inte yppa något av det de hade talat om.

Kort därefter dog modern och prinsen sörjde genom sin trotjänare för att hon fick en hederlig begravning. En tid efter jordfästningen blev

Gustaf åter kallad till audiens. Prinsen hade beslutat låta Gustaf fortsätta sina studier i utlandet. De yngre syskonen skulle han sörja för, tills de kunde stå på egna fötter. Planerna för Gustafs vidare utbildning hade han redan diskuterat med Kraus och Vogler. Man hade kommit överens om, att denna lämpligen kunde ske i Wien, där stormästarna Haydn och Mozart levde och där en rad berömda lärare som Albrechtsberger, Salieri och Schenk verkade. Där kunde han också få tillfälle att visa sina talanger för ett konsthörande auditorium i de många adliga husen, där musiken hölls högt i ära. Där behövde man ej heller befara, att någon skulle vilja närmare undersöka hans härkomst. — — — Fredrici försågs med en ganska riklig reskassa, och i september 1790 begav han sig på väg.

Med kännedom om Fredricis psykopatiska läggning (som framgår av fortsättningen i Müllers berättelse) har man naturligtvis all anledning misstänka, att Fredrici fabulerat rätt betydligt om sitt liv före utlandsresan. Genom att varken Fredricis verkliga namn eller hans födelsedag är bekant för Müller (t. o. m. födelseåret är ej alldeles klart) äro möjligheterna till kontroll betydligt försvårade. Å andra sidan föreligger inga uppgifter, till vilka man a priori måste ställa sig misstänksam. Elevskapet hos Kraus och Vogler stämmer väl in med de båda mannheimarnas Stockholmsvistelse. Dessutom kan man i de hittills kända verken se tydliga spår av påverkan från åtminstone Vogler. Den av Müller antydda brevväxlingen med Kraus tyder på, antingen att namnförändringen var känd av Kraus eller att Fredricis verkliga namn var känt av den svenske ministern, Silverstolpe. Som framgår längre fram i Müllers anteckningar, är det sistnämnda alternativet det mest sannolika. — Angående resan ner till Wien berättar Müller:

I Kassel stannade han för att på Voglers och Kraus' tillrådan besöka den berömda kompositören och viole d'amoure-virtuosen Karl Stamitz (den store Johann Stamitz' son), vilken där ledde ett sällskap musikälskare. Stamitz gjorde ett mycket starkt intryck på ynglingen, även om han mera beundrade hans utsökta spel på viole d'amoure än hans kompositioner, som han fann något flacka bredvid Bachs (Philipp Emanuel) och Mozarts, vilka han lärt känna genom Vogler. Av Stamitz erfor han emellertid, att Haydn stod i begrepp att anträda en flerårig resa till England och att Mozart för tillfället befann sig på turné i Tyskland tillsammans med sin sväger, violinisten Hofer. Full av iver att träffa den beundrade mästaren skyndade han på Stamitz' tillrådan till Mannheim för att genskjuta honom där; Mozart hade dock dagen innan Fredrici inträffade i Mannheim fortsatt sin resa till Augsburg och München. Fredrici uppgav därför försöket att upphinna honom på vägen, stannade några dagar som gäst hos Voglers och Kraus' vänner i Mannheim och styrde sedan kurs direkt på Wien.

Dessa uppgifter stämma väl överens både med Stamitz' vistelse i Kassel och Mozarts stora konsertturné i Tyskland hösten 1790. Tyvärr upplyser dock ej Müller om, vilka av Kraus' och Voglers vänner Fredrici besökte. I annat sammanhang nämnes emellertid, att Fredrici skulle varit bekant med Cannabich, och det är väl troligt, att bekantskapen stiftades under Mannheimsvistelsen denna höst. — Vi återgå nu till Müllers anteckningar:

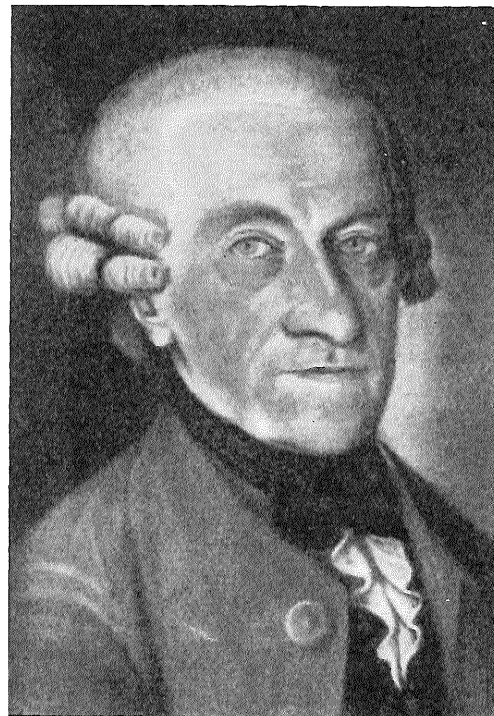
Här (i Wien) inträffade han (Fredrici) i början av november, några dagar före Mozarts återkomst, och kort efter hans ankomst träffades vi för första gången. På värdshuset Zum grünen Anker, där jag en regnig afton satt och tärde mitt enkla aftonmål, inträdde vid åttatiden en yngling genom dörren, hängde av sig sin våta kappa och slog sig ned i ett hörn och tog fram ett pappersblock, som han började linjera med tillhjälp av en rastral. »En kollega till er, herr von Müller», viskade värden, den gamle Andreas i mitt öra, då han serverade mig sitt lätta lantvin. Jag betraktade min yrkesbroder i smyg; ett ovalt, ädelt format ansikte, ljust, opudrat hår, djärft böjd näsa med tunna vingar, fyliga läppar och en liten, kluven haka. Ögonen voro bruna och blixtrande, och ögonbrynen voro välvda högt upp mot den höga men smala pannan. Kläderna voro väl skurna och av bästa kvalitet, manschetter och halskrås av finaste linne och bländande vita. Han skrev med feberaktig iver utan att bekymra sig om maten, som kallnade på bordet. Ritsch — bröts gäspennan av; han kastade bort den i vrån och sökte nervöst i fickorna, men fann ingen annan. Jag hade just suttit och formerat en penna med den för notskrivning lämpligaste spetsen. När jag såg, att den förstörda pennan var den sista han hade, gick jag bort till hans bord och räckte honom min penna med orden: »Om ni tillåter, herr Kollega». Han betraktade mitt ansikte med misstrogen blick, men granskningen tycktes ha utfallit till hans belåtenhet. På starkt bruten tyska, blandad med franska glosor, antog han mitt erbjudande. Missödet med hans egen penna föreföll dock ha brutit hans musikaliska tankegång; efter en stund kom han fram till mitt bord, återlämnade min penna och inbjöd mig att dricka ett glas med honom. Som ensamheten redan blivit mig lång och några av mina vänner inte syntes i lokalen, antog jag med tacksamhet hans inbjudan. Han tycktes genast ha fattat förtroende för mig, ty med en öppenhet, som jag aldrig sett honom visa någon annan människa, berättade han, att han för ett par dagar sedan kommit till Wien, där han ännu ej kände en människa. Vidare berättade han om sin resa, om sitt sammanträffande med Stamitz och om Mozarts Figaro, som han hört i Mannheim. I vår gemensamma beundran för denna opera och för Mozart överhuvud funno vi varandra. Hans vänlighet mot mig blev ännu större, då jag berättade, att jag kände Mozart och även Haydn, även om det inte kunde bli frågan om någon intimare vänskap mellan dessa två musiker av världsrykte och en anspråkslös musiklärare, som måste springa omkring och ge lektioner. Han talade om för mig, att han på grund av sin blyghet ännu ej gjort visit hos Haydn för att framföra Voglers hälsning, trots att han visste, att Haydn

inom kort skulle lämna Wien för en längre resa, som kanske skulle räcka i årtal. Jag lovade därför att ledsaga honom till mästaren. Innan vi skildes sade vi varandra våra namn, och vi kommo överens om, att jag skulle hämta honom nästa morgon för att ledsaga honom till Haydn.

På tal om hans namn, så har jag alltid misstänkt, att *Fredrici* inte var hans ursprungliga namn, utan att han antagit det i och med sin resa från hemlandet. Därpå tyder dels den omständigheten, att han ej använde några av de rekommendationsskrivelser till olika personer i Wien, han hade med sig, utan endast framförde muntliga hälsningar. Jag har trott mig förstå, att denna namnändring även blev orsaken till den för Fredrici så ödesdigra spänningen med svenske ministern Silverstolpe och brytningen med prinsen, som tydligen fruktade, att namnet skulle bli nyckeln till att hans faderskap bleve allmänt bekant.

Nästa förmiddag, sedan jag givit ett par lektioner, gick jag upp i hans rum på värdshuset. Han väntade mig redan och hade plockat fram sina gamla uppgiftböcker för Vogler, flera häften med fugor och motetter, en ofullbordad symfoni och en liten serenad för stråkkvartett. Vi gingo ned till Wasserkunstbastei och jag skulle just klappa på porten, när denna öppnades och Haydn trädde ut, prydlig och välputsad som alltid. Han hälsade vänligt på oss och jag framförde vårt ärende. Haydn förklarade, att det var honom omöjligt att meddela någon undervisning under den korta tid, som återstod före Londonresan. Han tittade förstrött i de medförda uppgiftböckerna och bad sedan Fredrici spela något för sig. Denne satte sig vid den uppslagna cembalon, spelade med mycken smak en menuett av Haydn, vilken med välbehag nickade takten till den friska melodien. Efter menuetten gjorde han ett ögonblicks paus, därpå följde några djärva modulationer, och så brusade ett allegro furioso genom rummet och i denna stormiga sats infördes menuetten i övre manualen. Haydn studsade av förvåning, men hans tillfredsställelse var tydligen ej alldeles odelad. Nu kom ett ljuvligt adagio, i vilket även den haydniska melodien inträdde som kontrastsubjekt och slutligen ett graciöst rondo, där alla de tre eller fyra temata på något hemlighetsfullt sätt föreföllo vara utsprungna ur menuetttemat. Den gamle mästaren reste sig, gick fram till sin unge konstförvant, omfamnade honom och sade rörd men ej utan en viss ironi: »Tänk att min lilla menuett kan ge upphov till så mycken musik», och fortsatte sedan allvarligt: »Gå till Mozart, han kommer att bibringa er den smak, som ni ännu ej tillägnat er i alla avseenden! När jag återkommer från England, kommer ni att vara en fullmogen konstnär». Fredrici, som under besöket knappast yttrat ett ord, böjde sig ned, kysste den gamles hand och viskade: »Tack, mästare, dessa ord ha givit mig det självförtroende, jag alltid saknat». — Haydn hade redan vid besökets början antytt, att hans tid var mycket begränsad, varför vi nu funno tiden vara inne att taga farväl. Vår värd följde oss älskvärt till porten och bad oss upprepa visiten före hans avresa.

Den eljest mycket reserverade Fredrici var som en helt annan människa efter besöket hos Haydn; de uppmuntrande orden från den vördade mästaren hade totalt tagit bort den skygghet han visat både på



Joseph Haydn. Efter pastell av okänd konstnär.

Zum grünen Anker kvällen förut och på morgonen. Han nödgade mig att följa med in på ett värdshus, där vi tillbragte resten av dagen med att dricka vin av årets skörd och tala musik. Haydns anspråkslöshet och generositet hade gjort ett djupt intryck på honom; han jämförde hans uppträdande med Voglers, som trots den stora aktning han hyste för den berömda organisten utföll helt till Haydns fördel. — Denna kväll tog den vänskap sin början, som skulle räcka mer än tio år. Efter att blott ha varit bekanta under ett dygn, kallade vi varandra redan förtroligt för »du». Vi kommo också överens, att Fredrici nästa dag skulle flytta till min enkla bostad, där han under hela dagen, då jag var ute och gav lektioner, skulle kunna arbeta i fred.

Några dagar senare hörde jag, att Mozart var återkommen till staden. Fredrici, som nu hade återfått något av sin skygghet, kunde emellertid inte förmå sig att ensam uppvakta den unge mästaren utan yrkade på, att jag skulle följa honom dit. Då jag personligen kände Mozart mycket obetydligt, tyckte jag det var rätt onödigt, att jag skulle vara med endast för att föreställa min nyförvärvade vän, men Fredrici var generad över sin dåliga tyska och fruktade, att han inte nöjaktigt skulle kunna redogöra för sitt ärende. Jag gav slutligen med mig och

vi gingo tillsammans till »Lilla kejsarhuset», dit han nyligen flyttat. — Sedan lång tid hade jag endast sett Mozart på avstånd, men jag blev alldeles förskräckt, över den förändring han undergått på några månader. Ansiktshyn hade antagit en blåaktig ton, skinnet stramade över näsryggen och kinderna och kring ögonen hade bildats ett fint nätverk av rynkor. Även själva kroppen tycktes ha sjunkit samman, men han rörde sig lätt och med den nervösa snabbhet, som var honom egen. — Madame Mozart kom själv och öppnade. Hon frågade efter vårt ärende men föreföll tveksam, om hon skulle störa sin av arbete hårt pressade make. Efter en liten konferens med honom inne i det inre rummet, blevo vi uppmanade att stiga in. Med lätta steg kom den unge mästaren emot oss över golvet. Han hälsade mig vänligt som en gammal vän och började genast en älskvärd konversation med Fredrici om Kraus och Vogler, vilka han tyligen kände, åtminstone par renommé. Fredrici visade ingenting av sin vanliga blyghet; han rådbråkade ogenerat språket, blandade in franska uttryck och föreföll som om han kände sig fullt hemma i den store mästarens enkla kammare. Mozart föreföll lika litet som Haydn intresserad för de medförda uppgiftböckerna, men när Fredrici på min uppmaning slog sig ned vid klavéret och improviserade över ett tema ur Don Juan, blev han fyr och flamma och uppmanade fru Constanze, som under improvisationen kommit in i rummet, att bjuda på vin. Vi blevo kvar flera timmar under livlig diskussion om Fux, Padre Martini (som ju hade varit såväl Voglers som Mozarts lärare) Stamitz, Cannabich och bekanta till Mozart, som Fredrici hade gästade under sitt uppehåll i Mannheim. Mozart berättade också om sin unge elev Hummel, som han hoppades mycket av, om Süßmayr — eller som Mozart sade Sauermayr eller Bittermayr — vilken Mozart skämtsam kallade sitt andra jag och påstod, att han aldrig visste, när han såg sig i spegeln, om han skulle få se sitt eget eller Süßmayrs ansikte i glaset. Högst av alla dessa unga musiker skattade han emellertid en yngling från Bonn, som för några år sedan under kort tid hade åtnjutit hans undervisning. »Han har av en nådig försyn fått ej endast geni utan även en arbetskraft som ingen annan. För övrigt undrar jag», fortsatte Mozart, »om inte geni och flit när allt kommer omkring är samma sak». — Vi hade under tiden flyttat över till ett värdshus i närheten. Tiden gick fort under glatt samspråk och musicerande. Klockan var elva, när vi skildes, vi unga för att gå hem och sova, Mozart för att fortsätta sitt av oss avbrutna arbete.

Fredrici började nu sina studier för Mozart. Han fullbordade på några dagar en klarinett-kvintett. Vi träffades på kvällarna, som ägnades åt samtal och musicerande. Genom Fredrici blev jag ofta inbjuden i hus, där man idkade musik. Hos Lobkowitz, Kinsky, Fries och van Swieten träffade vi tillsammans med många framstående musiker, som skulle ha kunnat vara Fredrici till stor nytta, om han blott hade tillvaratagit möjligheterna. I större sällskap och särskilt, när personer av hög rang voro närvarande, blev han emellertid ytterst fåordig och tillbakadragen. Om inte jag var i närheten och hjälpte honom tillrätta, yttrade han överhuvud taget inte ett ord. Måhända berodde detta på hans svårighet att uttrycka sig på det främmande språket — han lärde



W. A. Mozart omkr. 1785.
Stick av G. A. Sasso efter J. Bosio.

sig först sent och med svårighet behärska tyskan — men sedan jag sett den utveckling hans psyke senare tog, tror jag, att det snarare var ett utslag av hans allmänna misstroende mot allt och alla. I större sällskap var det också omöjligt att få honom till klavéret och blev han nödsakad att underhålla sig med någon i hög ställning, kunde han inte ens dölja sitt dåliga humör.

Vänskap fattade han inte under alla dessa år för någon annan än mig och Mozart; dock kunde han vid denna tid ännu umgås under vänskapliga former med ett litet fåtal musiker och musikälskare inom den Mozartska kretsen. På ett värdshus i närheten av Mozarts bostad bru-

kade vi träffa tillsammans med dessa musikidkare. Vi sjöngo, musicerade och förde glada samtal och här var det ingen svårighet att få Fredrici att spela och t. o. m. tala.

Denna Fredricis första vinter i Wien förflöt med flitigt arbete och torde för övrigt ha varit hans lyckligaste tid. Han stod i livlig förbindelse med sin dyrkade Mozart, vilken tycks ha varit nöjd med sin elevs talang och flit. Deras samarbete fortsatte även under sommaren fastän mindre regelbundet än tidigare. Mozart låg i strängt arbete, hade svåra penningbekymmer och dessutom reste han ofta ut till Baden, där fru Constanze vistades. Vid ett tillfälle fingo vi följa honom ditut och stannade där över natten hos professor Stoll.

Detta är mitt sista minne av Mozart, sådan jag helst vill minnas honom, lekfullt uppsluppen, spirituell och alltid lika beredd till arbete som till ett glatt skämt. Han arbetade under denna tid flitigt på sin stora tyska opera (Trollflöjten) och diskuterade ofta texten med oss. Vi sjöngo ofta brottstycken ur partituret, särskilt mot höstsidan, då fru Constanze nedkommit med en son och flyttat in till staden. Jag minns särskilt, när han en kväll kallade samman några av sina elever, det var Fredrici, Süßmayr, Schenk och jag fick också vara med, fastän jag egentligen inte hörde dit. Det var endast några dagar före premiären och Mozart hade just fått färdig Prästkören och andra aktens final, som han ville vi skulle sjunga igenom. Jag tror vi uppförde nästan hela operan den kvällen. Constanze och en syster till henne, fru Haibl, sjöngo alla de solistiska dampartierna, Mozart sjöng själv Taminos och Monostatos' arior samt de flesta altpartierna i ensemblerna. Själv fick jag på min lott Sarastro. Fredrici spelade ur partituret och fantiserade över Taminoarian samt över uvertyr-temat, som Mozart under kvällen kastade ned på ett notpapper. Aldrig har jag sett vår mästare på så briljant humör och heller aldrig Fredrici. När vi kommo hem, satt den senare hela natten och gjorde en stor fuga på uvertyr-temat. Denna fuga blev sedermera första satsen i en stor symfoni (söm tyvärr hörde till dem jag aldrig fick tillfälle kopiera).

Sista gången jag såg Mozart var vid premiären på operan. Det var på Theater an der Wieden. Süßmayr vände blad åt Mozart som såg sjuk och nervös ut. Han var irriterad över, att publiken fäste större avseende vid dekorationerna och de yttre anordningarna än vid musiken. Vi voro emellertid ett litet sällskap mozartianer, som hade samlats och med stigande begeistring hörde den underbara musiken. Redan efter uvertyren sprang Schenk fram till Mozart, grep hans hand och kysste den. — Efter sista akten greps publiken av ett våldsamt jubel. Man ville se mästaren på scenen men han visade sig ej. Vi sprungo ut och funno Mozart redan i färd med att lämna teatern, men vi lyckades förmå honom att taga av sig ytterkläderna och från scenen mottaga publikens hyllning.

Jag träffade aldrig Mozart efter denna afton, men Fredrici besökte honom regelbundet, även om undervisningen blev oregelbunden genom Mozarts vacklande hälsa och det alltmåra hopade arbetet. Allteftersom Mozarts hälsotillstånd blev sämre blev också Fredricis sinnesstämning mera dyster. Hans melankoli hindrade honom dock ej från att arbeta;

under oktober och november komponerade han d-moll-symfoniens första sats.

En dag, det var i början av december, mötte jag Fredrici gråtande vid Schottentor; han hade just fått veta, att Mozart hade dött under natten och han var fullkomligt övertygad om, att mästaren hade blivit förgiftad. Mozart hade tydligen själv ingivit honom tanken, att man stod efter hans liv och i Fredricis sinne, som synbarligen redan vid denna tid började förmörkas, slogo dylika idéer lätt rot. När han någon tid därefter fick veta, att även Kraus gått bort, tog han för givet, att även denne hade blivit mördad. Sina båda mest avhållna lärares bortgång, som skett med så kort mellanrum, tog han som ett tecken, att symfonien, som han arbetat med under hösten och vintern, ej fick göras färdig. Andra satsen, som komponerats direkt under intrycket av Mozarts fränfalle, hade just blivit färdig, när underrättelsen om Kraus' död ingick.

Från denna tid bli Müllers anteckningar mindre detaljerade. Tydligen har han senare tänkt arbeta ut dem till en mera fullständig biografi men av en eller annan anledning ej fullföljt sin avsikt. Det är också tänkbart, att han verkligen har fullbordat levnadsteckningen men att senare delen förvaras på annat ställe eller förkommit. Anteckningarna löpa nämligen i tre serier: en ytterst kortfattad, indexartad, som vi kunna kalla serie I, en utförligare, vilken här ovan har återgivits så gott som in extenso med undantag för Müllers dramatiska beskrivning av omständigheterna omkring Fredricis död, som återges här nedan, (serie II), samt en redogörelse för vissa musikteoretiska och estetiska spekulationer (serie III), vilka jag för tillfället avstår från att närmare gå in på. Då anteckningarna ha nedkastats på lösa onummerade blad, som under tidernas lopp ha blandats om varandra, ha svårigheterna att fastställa sammanhang och kronologi varit betydande. Därtill kommer, att Müllers handstil är mycket svåräst och delvis nästan utplånad. Detta gäller även klavéruddragen, vilka ofta sakna överskrifter, tempobeteckningar och angivande av besättning. — För tiden från 1792 och fram till dödsåret 1801 har jag således endast att hålla mig till serie I, som av allt att döma ej ens är fullständig, då ett eller kanske flera blad tydligen ha gått förlorade.

Dessa korta anteckningar efter 1792 tala om ett ständigt tilltagande andligt förfall. När Haydn återkom från London upptog visserligen Fredrici sina studier för honom, och det regelbundna arbetet tycks till någon tid ha bekommit honom väl. Tyvärr uppstodo tämligen snart misshälligheter mellan den gamle mästaren och hans egendomlige elev. Fredrici var van vid Mozarts fördomsfrihet, som tillät honom djärva harmoniska och formella experiment, till vilka han tydligen hade fått

impulserna redan av Vogler. Det är visserligen sant, att Haydn trots sin ålder var mycket tolerant; hans musikaliska ideologi var dock tydligen helt och hållet klassisk ej blott i stilistisk utan även i estetisk och etisk mening. Det är därför fullt naturligt, att han stöttes tillbaka av ett tonspråk, som hade så starka drag av den kommande romantiska epokens stilegendomligheter. — Någon personlig brytning torde dessa skiljaktigheter i åsikter och kynne icke ha medfört. Müller betonar, att Haydn städse framhöll Fredricis stora talang och beklagade hans halsstarrighet att ej vilja foga sig efter »musikaliska lagar». När studierna efter något år avbrötos genom Haydns andra Londonresa, var det den gamle mästarens mening, att de skulle återupptags efter hans återkomst. Detta blev emellertid icke fallet.

Under denna tid sammanfördes Fredrici genom Haydn med Beethoven. Något närmare vänskapsförhållande tycks emellertid ej ha uppstått emellan dem; därtill voro de varandra för olika. Fredrici beundrade Beethoven på avstånd, men då de träffades, visade han sig så otillgänglig, att Beethoven drog sig inom sitt skal och undvek honom. Å andra sidan brukade Beethoven oförbehållsamt giva sitt erkännande åt Fredrici som improvisatör. Under de sista åren torde de nästan aldrig ha träffats. Beethoven umgicks ju i en exklusivt aristokratisk miljö, från vilken Fredrici genom sina personliga egenskaper med tiden helt uteslöts, vartill kom att hans skygghet och otillgänglighet med åren så gott som helt avstängde honom från allt umgänge.

Mellan Fredrici och Dittersdorf synes förhållandet däremot ha varit mindre kyligt — åtminstone i början. Sedan understödet från hertig Fredrik hade indragits, gjorde Dittersdorf stora ansträngningar för att skaffa Fredrici en anställning som kapellmästare hos en böhmisk adelsman. Detta lyckades dock ej, däremot lyckades han placera honom som ackompanjatör hos en sånglärare. Denna anställning blev emellertid inte långvarig på grund av Fredricis nonchalans, och Dittersdorf kände sig tydligen kränkt över att Fredrici så föga uppskattade hans ansträngningar. Även Schenk drog sig tillbaka, sedan han genom sitt inflytande hade lyckats hjälpa Fredrici till en plats som korrepetitor vid en liten teater i Wien och denne efter kort tid uppgav anställningen. Under tiden från 1795 vikarierade han i olika kyrkor som organist, skrev musikinlägg för små förstadsteatrar, och tjänstgjorde under korta tider som repetitör och ackompanjatör. Av de elever Müller skaffade honom, kunde han endast behålla ett fåtal någon längre tid och slutligen tycks Müller så gott som helt och hållet ha fått draga försorg om honom.

Han synes dock ha komponerat ganska flitigt, studerade med iver Bach och sökte tydligen komma fram till en syntes mellan den Bachska polyfonien och den nya stilen. Av anteckningarna i serie III framgår också, att han spekulerade över harmoniska och programmusikaliska problem. Huruvida dessa spekulationer förde till något resultat, har jag ej ännu lyckats konstatera. De sista åren var han av allt att döma tidtals omtöcknad genom den alltmera fortskridande sinnessjukdomen, vilken mot slutet tycks ha fört fram till en fullständig upplösning av hans själsliga funktioner. Müllers beskrivning över hans personlighet, sådan den visade sig under denna tid verkar trovärdig, även om den inte just ger någon vacker bild av honom:

Utom mig själv hade han inga vänner. Med sitt egendomliga lynne stötte han bort folk från sig. Han, som i själ och hjärta var den blygsammaste av alla, sökte bland obekanta hävda sig själv och visa sitt förakt för allt och alla. Hans uppträdande blev då fränstötande och obehagligt för omgivningen. Jag hade ibland det intrycket, att han med avsikt sökte uppträda som en fåfång narr endast för att hålla folk på avstånd. Han var som delad i två hälfter, en god, sann, ädel och trogen, en ondskefull, lögnaktig, lumpen och trolös. Det smärtar mig att säga det, men den dåliga hälften tog under de sista åren allt mera överhanden. Han kunde vara uppriktigt ända till hänsynslöshet mot sig själv och andra, men han kunde även säga de meningslösaste lögn; jag undrar ibland, om han inte trodde dem själv. — — —

Müllers berättelse om omständigheterna kring Fredricis död är enligt hans egen anteckning nedskriven natten efter den upprörande händelsen, och bildar utgångspunkten för de anteckningar, som här ha kallats serie II. Jag är visserligen medveten om, att skildringen farligt nära snuddar vid det löjligen, men trots detta vill jag ej undanhålla den, då den kanske även ger någon upplysning om Fredricis gåtfulle vän, som i sina anteckningar aldrig träder i förgrunden och f. ö. ej synes ha satt några spår i Wiens musikliv:

Så har det skett det jag så länge väntat. Fredrici har förkortat sitt olyckliga liv, främlingen har kommit hem, hans oroliga ande har fått vila. Han, som kunde vara den lyckligaste bland människor, kunde ej längre bära sina olyckor. Han, vars dödsfruktan var så stark, att han ej kunde sova, tog sitt eget liv. Och ändå har jag länge fruktat katastrofen, när jag såg honom kämpa mot de makter, som ville ödelägga hans själ. Denna strid mot sinnesförvirringen har jag dagligen bevittnat under mer än tio år. Ibland trodde jag han hade segrat, men så märkte jag, att de dunkla krafter, som förmörkade hans förstånd, hade fått ett starkare grepp om honom än någonsin.

Jag anade genast jag steg innanför dörren och såg en munk sitta och vänta på mig, att något hade inträffat. Han bad mig följa sig till klostret och berättade på vägen, att min vän hade kommit invacklande

i kyrkan, där han förlorade medvetandet. Man fann ett dolkstygn i hjärtrakten, ur vilket blodet strömmade. Man hade fört över honom till klostret, men av allt att döma hade han inte lång stund kvar. Den heliga smörjelsen hade han fått för en kort stund sedan och kunde nu möta den Högste med frid. Jag förstod, att man i klostret trodde, att han hade råkat ut för ett överfall och jag undvek att ge några upplysningar, som kunde komma dem att misstänka, att han hade tagit sitt eget liv.

I klostret fördes jag in i en cell, där Fredrici låg på en brits. Man hade ifört honom en ren skjorta — den första på mycket länge — tvättat hans ansikte och händer samt kammat hans hår. Han rosslade tungt, men över ansiktet vilade en frid, som jag ej sett på länge. En klocka ringde, och jag lämnades ensam med den döende. Han började visa tecken till medvetande, öppnade ögonen till hälften och viskade mitt namn. Läpparna drogos till ett leende, samma vackra leende han hade under den tid vi först träffades. »Mitt adagio», sade han knappast hörbart, »nu hör jag mitt adagio — symfonin är fullbordad —». Andedräkten började flämta och efter en halv minut hade den upphört.

Åter hemma började jag samla ihop hans få tillhörigheter. Kläder hade han inga andra än dem han gick och stod i, klavéret och det lilla bohaget var mitt, kompositionerna — — —. Men vad är detta! Lådan, där han förvarade sitt livsverk, schatullet, som eljest alltid var låst, var nu öppet och tomt. Då hade han alltså gjort allvar av sin hotelse att förstöra alla sina kompositioner. Tio års arbete borta! Och däribland verk, som hade väckt beundran hos Haydn och Dittersdorf. Ja, t. o. m. den bistre Beethoven, som eljest ej ödslade med beröm, mumlade på tal om Fredrici: »Om den karlen vore lika flitig som han är galen, kunde han ha blivit en Mozart». Beethoven misstog sig nog den gången på Fredricis flit. Han arbetade tidtals dygnet runt, men åtminstone under senare år visade han ingen vad han skrev. Hade jag inte lyckats i smyg kopiera ett och annat skulle nu ingenting återstå av alla hans verk. Nu finns i alla fall något bevarat, dock tyvärr ingenting från de båda sista åren. Den stora symfonien han fantiserade om på dödsbädden, tog han med sig. Under sina lyckliga stunder brukade han spela för mig brottstycken ur detta sitt livs verk. Det var en bild av honom själv, full av sprittande glädje och djupaste smärta, full av oskuld och synd, av tillgivenhet och hat. Redan för ett år sedan var den färdig, men så fann han, att adagiot inte motsvarade, vad han ville uttrycka. Hela detta sista år hade denna sats varit honom i tankarna men nekat taga form. Med dödens smak på tungan fann han, vad han så länge sökt, men för sent!

Bland alla gåtfulla företeelser, av vilka man mötes vid behandlingen av dessa anteckningar och klavérsammandrag, är inte författaren, Joseph Müller den minst anmärkningsvärda. Lika litet som Fredrici har denne kunnat återfinnas i uppslagsböcker från denna tid och framåt, och det är kanske inte i och för sig så märkvärdigt, då han att döma av de klavérsammandrag han gjort av Fredricis verk var en rätt

obetydlig musiker. Han har ej märkt uppenbara felskrivningar i partituren och är kanske t. o. m. själv skyldig till en del av de fel, som försvårat utarbetandet av partituren för praktiskt bruk. Hans gripenhet inför Fredricis verk synes dock vara äkta och han tycks ha haft full förståelse för Fredricis musik. Om man betänker hur avancerad Fredricis stil var under en tid, när ännu varken Hoffmann, Spohr, Weber, Marschner eller Schubert hade framträtt, tyder denna förståelse på en ej så ringa musikalisk intelligens. Å andra sidan får man betänka, att det dagliga umgänget med tonsättaren därvidlag kan ha varit en god hjälp. Än märkligare är hans psykologiska skarpblick. Det torde vara rätt anmärkningsvärt, att en musiker, som man väl får anta saknade såväl medicinsk som psykologisk, för att inte säga psykiatrisk, bildning, ändå kan ge en så klar och förstående beskrivning på ett psykiskt sjukdomstillstånd. Beskrivningen är så klar, att en psykiatriker, för vilken jag återgav hans beskrivning, genast ställde diagnosen paranoid schizofreni. Hans iakttagelseförmåga är överhuvud mycket stark; man behöver endast erinra om den levande beskrivningen över Mozarts utseende och sätt att uppträda.

Det torde väl vara tvivelaktigt, om man har rättighet att ställa litterära fordringar på hans stil, då man ej vet, om anteckningarna överhuvud äro avsedda för offentligheten och då de i alla händelser ej äro gjorda tryckfärdiga av författaren. Om jag med dessa förbehåll tillåter mig granska hans arbete från dessa synpunkter är det främst på grund av den otvivelaktiga berättartalang anteckningarna utvisa. Huruvida berättarglädjen då och då har löpt iväg med honom är inte lätt att konstatera på sakens nuvarande ståndpunkt. Det kan visserligen synas egendomligt, att han så detaljerat har kunnat beskriva händelser, som ägt rum tio år före nedskrivandet, men detta kan möjligen ha sin förklaring däri, att de båda vännerna ofta sinsemellan ha diskuterat och upplivat minnet av besöken hos Haydn och Mozart, Trollflöjten-premieren och deras första sammanträffande. Det enda tillfälle han reserverar sig för möjliga felaktigheter gäller tiden före wientiden. »Jag vet ännu inte», skriver han, »vad jag skall tro om det han berättade om sig själv och sitt liv, innan han kom till Wien. Med risk att dikt och sanning komma att blandas, vill jag i korthet söka sammanställa de uppgifter han under de mer än tio år vi kände varandra gav om sin barndom och tidigaste ungdom». Hans reservation därvidlag kan möjligen bero på den fantastiska historien om den furstliga börden, som han måhända kan ha tillskrivit den sinnessjukes benägenhet för fabulering. Han måtte dock ha funnit uppgifterna rätt trovärdiga, eftersom han redogör för dem.

Vissa omständigheter, som väl torde ha varit. Müller obekanta, synas stöda sannolikheten av Fredricis furstliga börd. Den yttre likheten med de eventuella släktingarna, fadren Fredrik Adolf, farbrodern Gustaf den tredje och kusinen Gustaf den fjärde Adolf, är påtaglig. Även den musikaliska begåvningen kan vara ett arv från dessa kungliga släktingar. Den Holstein-Gottorpska ättens allmänt konstnärliga läggning är ju välbekant. Hertig Fredrik Adolf hade dessutom rykte om sig att vara musikaliskt begåvad. Här må även erinras om, att dennes mor, drottning Lovisa Ulrika, var syster till Fredrik den store, vars skapande musikaliska begåvning var otvivelaktig. — Även det degenerativa draget skulle kunna vara ett arv från denna släkt. Gustaf den fjärde Adolfs paranoida läggning är känd, och det är väl fråga om, huruvida man ej hos honom även kan finna schizoida drag.

Jag vill på intet sätt göra gällande, att dessa omständigheter skulle utgöra något slags bevis för hertig Fredriks faderskap till Fredrici, men de kunna möjligen stöda det. Å andra sidan har inte tanken varit mig främmande, att just likheten med de nämnda kungliga personerna och särskilt med hertig Fredrik kan ha givit Fredrici impulsen att uppgiva sig som son till denne. Däremot talar dock den omständigheten, att den av allt att döma schizofrene Fredrici väl knappast under loppet av mer än tio år skulle kunnat fabulera så konsekvent, att ej en så skarpsynt iakttagare som Müller under denna långa tid hade fått möjlighet belägga uppenbarligen oriktiga uppgifter. — Frågan måste dock lämnas öppen, tills vidare uppgifter ha framkommit, som stöda den ena eller andra hypotesen.

Att med det kvantitativt obetydliga material, som hitintills varit tillgängligt för undersökning ställa in Fredrici i ett stilhistoriskt sammanhang, är mycket vanskligt. Jag kommer därför här endast att påpeka vissa stilegendomligheter i de tre verk jag haft tillfälle undersöka, trots risken, att efter en undersökning av materialet i dess helhet nödgas ändra uppfattning på vissa punkter.

När jag vid denna undersökning utgår från *harmoniken*, sker det därför, att det visar sig, att denna i flera avseenden har dragit med sig vissa karakteristiska stildrag både i melodik och form. De harmoniska företeelser, som närmast avvika från den tids- och miljöstil, som man kunde vänta av en ung komponist i 1790-talets Wien, voro

a) det rikliga bruket av mollsubdominanten och dess parallell- och ledtonsväxlingsklanger i dur (notex. 1 a),

b) den ogenerade enharmoniken (notex. 1 d) och e) och

c) den stundom oerhört starka anspänningen av kadensen (notex. 1 c) och e).

Det under a) exemplifierade stildraget var visserligen vid denna tid redan sedan länge bekant; dock huvudsakligen använt vid utvinning ur tonarten eller som tonmålade medel men ytterst sällan inom den slutna durkadensen. Detsamma gäller enharmoniken och den utvidgade kadensen. Alla dessa stildrag kommo allmännare i bruk i och med de tidigare romantikerna och blevo s. a. s. ordinarie uttrycksmedel först med Schumann, Chopin och Liszt. Den utvidgade kadensen förekommer visserligen i princip genomförd inom den italienska

Klarinet. kvintett, sats II, tema II
(Allegro) (p)

Symfoni d. dur, sats I, tema II
(Allegro)

Symfoni d. dur, sats I, genomförelse
(Allegro)

The musical examples are presented in three parts, each with a title, tempo, and musical score. Part a) is for Clarinet Quintet, Part II, Theme II, in Allegro tempo, marked piano (p). Part b) is for Symphony in D major, Part I, Theme II, in Allegro tempo. Part c) is for Symphony in D major, Part I, Introduction, in Allegro tempo. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like (pp) and (ppp). Annotations in the margins include harmonic symbols like T+, S, D, and F, and Roman numerals like (S VII) and (S VIII).

Notexempel 1 a)–c).

Symfoni d-dur, sats II, tema I
Adagio

d)

Symfoni d-dur, sats II, tema II

e)

Notexempel 1 d)–e).

högrenässansens madrigalstil hos Gesualdo, Marenzio och Monteverdi, men det är väl knappast troligt, att dessa mästars stil var bekant för Fredrici. Här torde man väl närmast ha anledning söka föra dessa stildrag tillbaka på impulser från den starkt experimentérande Abbé Vogler. Denne var som bekant även lärare åt Weber och Meyerbeer och torde väl genom dessa ha haft en ej ringa betydelse för den romantiska stilens och enkannerligen den romantiska harmonikens utveckling. Enligt Müllers berättelse reagerade Haydn starkt mot dessa tendenser i Fredricis harmonik (jfr s. 18) medan Mozart däremot synes ha accepterat och t. o. m. uppmuntrat dem. Visserligen visar Mozarts stil stundom förvånansvärda djärvheter, t. ex. de bekanta dissonanserna i c-dur-kvartettens inledning och i g-moll-symfoniens första sats likasom en oerhörd modulatorisk frihet i t. ex. c-

moll-fantasien för piano och genomföringsdelarna i vissa av de sista symfonierna och kammarmusikverken. Däremot saknar man totalt de i Fredricis verk karakteristiska dragen. I detta sammanhang må dock framhållas, att den normala harmoniska bakgrunden, mot vilken de ovan nämnda stilegendomligheterna avteckna sig, närmast är den mogna wienklassiska stilen hos Haydn, Mozart och den unge Beethoven. Frekvensen av de från denna stil avvikande dragen kan dock tills vidare ej fastställas på grund av den ringa mängden av hittills bearbetat material.

Även melodiskt uppvisar Fredrici drag, som äro otidsenliga så till vida, att de ej kommo i allmänt bruk förr än flera årtionden efter hans död. Utom de genom ovan omtalade harmoniska anomaliteter uppkomna egendomligheterna i den melodiska strukturen (jfr notex. 1 b N.B) kan man konstatera en vid denna tid rätt ovanlig utspänning av melodibågarna åtföljd av en påfallande motivrikedom:

Klarinett-kvintett B-dur sats I, tema I

a)

Klarinett-kvintett B-dur sats I, tema II

b)

Klarinett-kvintett sats II, tema II

c)

Klarinett-kvintett sats IV, tema III

d)

Notexempel 2.

Särskilt framträdande är denna motivrikedom i ovanstående not-exempel b), där i en, till nio takter utspänd, åttataktperiod sex olika motivbildningar gruppera sig efter schemat a-b-c-d-a-b-e-e-e-f.

Ett annat vid denna tid anmärkningsvärt stildrag i melodibyggnaden är benägenheten att bygga melodibågarna i V-, II- eller W-form i stället för de under förromantisk tid övervägande A-, N- eller M-formerna¹:

Notexempel 3 consists of six staves of musical notation. The first staff is labeled 'Symfoni d-dur, sats I, tema II' and 'b) dito, codaalternativ'. The second staff is 'Symfoni, sats II, tema III' with '(oboe)' written below. The third staff is 'Klarinettkvintett, sats I, tema I' with '(Clar. i B, klingande B-dur)' below. The fourth staff is 'Klarinettkvintett, sats IV (Rondo) tema I' with '(Clar. i B, klingande B-dur)' below. The fifth staff is 'Poloncellkonsert, sats I, tema I c)' with '(Poloncell)' below. The sixth staff is 'Poloncell' with '(Oboe)' below.

Notexempel 3.

I vad mån denna avvikelse från traditionell wienklassisk melodibyggnadspraxis kan bero på impulser från andra håll eller måhända t. o. m. kan sammanhånga med Fredricis morbida lynnstyp, torde ännu så länge vara för tidigt att yttra sig om. Det senare alternativet lämnar jag tills vidare därhän. Däremot torde möjligen en förebild vara tänkbar, nämligen Bellman och därtill både beträffande motivrikedomen och den V-artade melodibildningen. Bellman (eller de

¹ Jfr min studie Emil Sjögrens vokala lyrik s. 68. I Svensk Tidskr. f. Musikkforskning, 1935.

franska kompositörer, från vilka han lånat sina melodier) utvisar en under wienklassisk tid ovanlig rikedom på starkt kontrasterande motivbildningar inom perioden. Som typiska exempel må endast nämnas »Fader Bergström, fingra ditt oboe, blås» och »Träd fram, du nattens gud». Karakteristiska exempel på V-typer hos Bellman äro »Drick ur ditt glas» eller »Ördenshärolder, ta'n era spiror».

Om man bortser från dessa tänkbara inflytanden från Bellmans-musiken, är det rätt påtagligt, att Fredrici i sitt tonspråk smälte in i den wienska miljön, även om hans sätt att bygga upp melodiken uppvisa avsevärda olikheter med Haydns och Mozarts. Med Beethoven visar han i detta avseende starkare släktskap (jfr notex. 2 b) och c)!). Den wienmästare, med vilken han uppvisar de största likheterna, är emellertid Schubert (jfr notex. 3 c), d) och e)!). Om detta ej är rena tillfälligheter, skulle man möjligen musikpsykologiskt kunna tyda det som två likartade temperamentstypers liknande reaktion inför samma eller analog musikalisk miljö: å ena sidan Haydn och Mozart, å den andra Vogler för Fredrici och Beethoven-Weber för Schubert. Svensk i den meningen, att han skulle ha influerats av svensk folkmusik, är han överhuvud taget inte — om man undantar ett enda fall, nämligen menuett-temat i klarinettkvintetten:

Notexempel 4 consists of two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Klarinettkvintett, sats II, tema I, Menuetto' with '(Clar. i B, klingande B-dur)' below. The second staff is also labeled '(Clar. i B, klingande B-dur)'.

Notexempel 4.

Här ha vi en ganska typisk svensk sextondelspolska, men detta är som sagt ett i de hittills undersökta verken enstaka fall.

Fakturmässigt avviker han från wienklassikerna genom sin benägenhet för polyfont skrivsätt inom de principiellt homofona sonat-, rondo- och liedformerna. Det är ej blott basen han ger en självständig melodisk rörelse utan även mellanstämmorna uppvisa ett eget melodiskt liv, och det ej endast genom rytmiskt kompletterande kontrapunkt utan även genom mer eller mindre sträng imitation. Alberti- och stockbasar äro ovanliga, likaså arpeggerande mellanstämmor, däremot finner man relativt ofta liggande bas- och mellanstämmor metriskt sönderdelade.

Denna undersökning gäller endast tre av de verk, som äro komponerade under Fredricis två första år i Wien 1791—1792. Man torde kunna taga för givet, att han redan av Kraus och Vogler hade förvärvat den ganska avsevärda tekniska behärskning av materialet dessa verk utvisa. Mozarts inflytande är även otvivelaktigt men synes vara så gott som helt av etisk art. Hans egensinnighet och starkt utpräglade personliga egenart gjorde honom tydligen till en ganska obekväm elev. Denna svårighet i undervisningen tycks dock Mozart ha kunnat bemästra, medan den gamle Haydn trots sin otroliga vitalitet tydligen ej visste, hur han skulle ta sin besvärlige lärjunge. Antagligen har väl ändock Haydns mentorsskap satt sina spår i verken från denna tid, 1792—1793, och än mera torde väl de livliga studierna av Bach och de av Müller omtalade estetiska och formella experimenten ha inverkat på Fredricis tonspråk. Detta blir emellertid en senare fråga, till vilken jag i sinom tid skall återkomma.

De två verk, som under de sista månaderna ha kommit till uppförande genom den svenska rundradion, klarinett-kvintetten och den ofullbordade symfonien i d-moll, ha av mig bearbetats för praktiskt bruk och utan tillämpande av en vetenskaplig editionsapparat. I de Müllerska klavérutdragen finnes varken nyanser, fraseringsbågar eller anteckningar om besättning angivna. Klarinett-kvintetten (som vid radiouppförandet uppfördes som klarinett-konsert med koriskt besatta stråkstämmor) bär endast överskriften »Quintetto». Slutsatsen, att principalstämman måste vara klarinett, har jag dragit av den omständigheten, att omfånget sammanfaller med klarinetten. Mot detta talar emellertid det ofrånkomliga faktum, att åtskilliga ställen i verket voro utförbara på en klarinett av det gamla systemet. Förklaringen till detta kan vara, antingen att dessa ställen ej av Fredrici voro avsedda för klarinettstämman utan för någon av stråkstämmorna, eller att de av Fredrici ha varit tänkta för klarinetten, men att han ej ägt full kännedom om instrumentets tekniska möjligheter och aldrig har haft tillfälle låta spela verket och på detta sätt fått de ospelbara ställena korrigerade av en klarinettist. Ett tredje alternativ skulle kunna vara, att verket överhuvud taget inte är avsett för klarinett utan för något tangentinstrument, t. ex. cembalo eller glasharmonika. Tänkbart är även, att kvintetten ej är skriven för klarinett och stråkkvartett utan för en ren blåsarkvintett.

I symfonien har jag valt besättningen flöjt, oboe och fagott enkelt besatta, 2 klarinetter och 2 horn samt koriskt besatt stråkkvartett med kontrabas. Givetvis har jag i möjligaste mån sökt hålla den

wienklassiska instrumentationsstilen och endast frångått den i några undantagsfall, då jag delat upp stråkstämmorna och behandlat valthornen som ventilhörn. I sistnämnda fall har jag dock alltid förvissat mig om, att stämmorna skulle vara spelbara för naturhorn genom växling av byglar; det föreföll mig emellertid meningslöst att tillgripa denna gamla noteringspraxis, då ingen valthornist ändå skulle bry sig om, att utföra ställena naturhornsmässigt.

Den 1792 komponerade violoncellkonsert, som jag f. n. har under bearbetning, har jag satt för samma besättning som symfonien. Vid instrumenteringen följer jag även här samma principer som i ovan nämnda verk.

Som tidigare framhållits äro Müllers klavérsammandrag ytterst bristfälliga och vimla av felaktigheter. Mellanstämmorna äro långa stycken feltransponerade och saknas stundom helt och hållet. Ibland äro de uppenbarligen insatta på fel ställe, och de rätta insatsställena ha först efter ett omständligt letande kunnat återfinnas. Tydligen ha dessa klavérutdrag aldrig spelats och heller ej varit avsedda att spelas i den form de fått. De ha tydligen endast nedkastats i hast av Müller, då Fredrici varit frånvarande. Orsaken till, att Müller underkastat sig detta arbete, när han därvid ej ens har försökt ernå spelbarhet för klavéret, var antagligen den, att han redan under lång tid fruktat, att Fredrici skulle förinta partituren. Det är visserligen beklagligt, att detta arbete har skett med så föga omsorg och skicklighet, men å andra sidan måste man vara Fredricis vän tacksam för, att han underkastat sig besväret. Vi ha ju ändå en möjlighet att efter dessa klavérsammandrag rekonstruera partituren, även om vi aldrig kunna konstatera, hur nära dessa rekonstruktioner komma originalen. I en eventuell utgåva kommer jag givetvis att noga redovisa mina avvikelser från Müllers autograf för den händelse någon skulle ha andra förslag till revision och rättelser.