

STM 1924

Studier över Josef Martin Kraus

IV. Fjärde delen

Av Birger Anrep-Nordin

© 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.

STUDIER ÖVER JOSEF MARTIN KRAUS.

AV BIRGER ANREP-NORDIN.

(Forts.)

II. KRAUS LITTERÄRA VERK.

1. Skönlitterära.

Framställningen av Kraus' liv har på flera punkter kunnat framhålla, att hans intressen ej äro uteslutande musikaliska. Särskilt under studieåren visar han en brinnande lust att orientera sig allmänt litterärt. Helt förklarligt är det ju också, att han gav vika för tidens allmänna fallenhet för författande. Den skönlitterära alstring som på sådant sätt tränger fram ur honom, har ur allmänt litteraturhistorisk synpunkt sin betydelse mest som några spånor, som visa strömmens riktning och styrka i händelsernas flod. För teckningen av Kraus' personlighet och dess tillväxt är den däremot synnerligen betydelsefull, enär den visar, vilka intryck som starkast fångat honom under hans uppväxtår och hur han påverkats av dem.

Det första verk, varmed Kraus, anonymt, framträder är

Herdedikter.

Titel (enl. UB X 270 f. fol. 43 v.): Versuch von Schäfergedichten. Mainz 1773: 8:o.

I Meusel: Das gelehrte Deutschland, anföres titel och ss. förf. Johannes (Johann) Krauss. (Denne var professor i logik i Landshut.) I Goedeke: Grundriss z. Geschichte d. deutschen Dichtung omnämnas de också under hänvisning till Leipziger MA 1775, 78.

Kraus själv har (i ett företal, citerat av Silverstolpe) kallat dem »Försök»; i KBIO benämnas de »Idyller».

Författarskapet kunde måhända synas tvivelaktigt efter de hänvisningar som göras i anf. Meusel och Goedeke. Dock står häremot Kleins yttrande (KBIO 8), att Kraus sänt honom de Idyller »som han själv författat och uti Mainz utgivit av trycket», varur torde kunna utläsas, att K. själv angivit sig som författare. Hans anhörigas utsago (UB: X. 270 f. l. c.) bestyrker det även:

Förevarande arbete har icke kunnat spåras i tyska eller svenska bibliotek, trots att »Auskunftbüro d. deutschen Bibliotheken» bedrivit energiska efterspaningar (varunder ovan anförda uppgifter kommit i dagen).

Silverstolpe, som haft dem till låns och läst dem, är den ende som bevarat något uttalande om dem. Han relaterar sålunda företalets bön om överseende, om förf. »vid dessa första arbeten, varmed han vågar sig ut i världen, begått något fel emot språket eller det naturliga som bör råda uti idyller». S. prisar dikterna för deras enkelhet och det sätt, varpå de okonstlat framhålla »det dygdiga herdelifvets enfald och förnöjsamhet» (KBIO 9).

Herdedikterna tillhöra, av tiden för publicerandet att döma, Kraus' Mannheimertid, möjligen början av hans Mainzsejour.

I fråga om dessa dikter kan givetvis endast gissningsvis antydas, att de kunna vara ett uttryck för Kraus' nyväckta intresse för tysk diktning. Samtidigt varsla de måhända om en gryende naturkänsla av samma art, som kommer Thirsis och Damon att avkasta herdeförklädningen ur den »idyll som bräker» och istället bliva okostymerade men entusiastiska förkunnare av naturens evangelium. Gessners Idyllen (prosa) av 1756 och 1772 representerade en fas av utvecklingen och de blevo förebild för en hel skock efterapare. Kanske kan man inordna Kraus bland dem.

Är man i fråga om Kraus' förstlingsverk hänvisad till löst grundade förmodanden, så ligga hans övriga däremot tillgängliga för forskningen.

Ett av dem, hans sorgespel »T o l o n» är i sin art ett indirekt bevis på de mäktiga impulser, som den tyska litteraturen mottog under seklet, och som avspeglades även i den tyska dramatiken: en av dem är fransk klassicism, den andra engelsk dramatik, enkannerligen Shakespeare. Men viktigare än de båda är den tendens, som växer sig allt starkare, att skapa ett tyskt drama, till en början planlagt efter berömda mönster, sedermera i självständigare utformning. Teaterintresset är dominerande och produktiviteten för scenen enorm. Även Kraus faller för frestelsen att timra samman en tragedi och han tar sin uppgift med så blodigt allvar att en samtida kritiker (Nürnbergische gelehrte Zeitung 1777: Stück 3.) inleder sin kritik: »Wenn die

Kunst eines Trauer-spielsdichters darinnen absteht, seine Personen samt und sonders — ohne Erbarmen niederzuwürgen: so ist der Verf. des Tolon unstreitig ein grösserer Meister als Shakespeare und Göthe.»

Förevarande verk har troligen tillkommit under det år, nov.

1775—nov. 76, som Kraus tillbragt i

T o l o n .

Buchen. Det har följande titel:

Tolon, Ein Trauerspiel in drei Aufzügen, Frankfurt und Leipzig 1776, 110 s. (Berlin. Pr. Staatsbibliothek: »Deutsches Theater Yp 5318.)

Sorgespelet, helt igenom på prosa, har följande handling:

Akt I. Tolon, förutvarande minister i en furstes tjänst, har av intriger drivits bort och flytt till en bondstuga, där hans älskade, Amalie, dotter till Jennemer, en högre hovfunktionär, uppsöker honom. Denne inkommer, låtsar deltagande. Vakt in, som häktar Tolon.

Akt II. Tolon i fängelse. Tolon klarlägger i en monolog sin ställning av förföljd oskuld. Förhör av Jennemer ang.

handlingar, som Tolon av hänsyn till sin furstes bästa undan gömt. Sedan Tolon åter varit allena, inkommer Amalie förklädd. De besluta fly, det sättes i verket, men vakten inskrider. Tolon lyckas fly, Amalie svimmar.

Akt III. Tolon i en trädgård, där betjänten avsändes att uppspåra Amalie. Denna konstateras död. Jennemer och en notarie diskutera Tolons skuld: medgives oskyldig. Scenförändring: kyrkogård. Tolon beslutar följa sin älskade till graven. Begravningsföljet nalkas, han smyger sig med, och när kistan sänks i graven störtar han fram, stöter en dolk i Jennemers bröst och en i Barwills (vaktens befälhavare, hans av fadern-Jennemer gynnade rival) och springer ned efter kistan i graven.

»Tolon» är främst av allt en flammande protest mot missbrukad furstemakt: »Wer giebt ihm (fursten) ein Recht, meine Tage zu verkürzen» — — »Um deswillen ist er mächtig, dass er sene Bürger verderben könne» (71), utropar Tolon. Stora krav ställer han på sin furstes rättfärdighet: »Der Prinz ist

sowohl an sein Wort gebunden als ein anderer Rechtschaffener, wenn er diesen Namen verdienen will. Es ist also seine Schuldigkeit, sein Wort zu erfüllen, nicht Gnade». Tolon tycker att hans egna goda grundsatser gent emot underlydande borde få gälla för honom själv: »Ich hatte oft Gelegenheit sie (die Feinde) zu verderben: ich thats nicht: denn ich hielt nie das Stürzen für ein Mittel, Leute zu bessern. Ich sah ihnen nach und erwiess ihnen Gutes.»

Av dylika och flera uttalanden ser man, att dramat vänder sin udd mot den fega undfallenheten för en oupplyst despotism. Samtidigt ger det Kraus tillfälle att i Tolons mun lägga repliker som äro direkt sprungna ur hans eget sårade rättsmedvetande. Häri ligger också dess största värde. Ty för övrigt är det skäligen diletantmässigt hopskrivet: Tolon lever och dör, driven endast av sitt patos och sin kärlek och någon karaktärsutveckling under krisen rymmes ej inom dramats ram. Han är en genomgående ädel man, endast momentant hämndlysten — men då också i högsta grad — som omgives av en samling svarta bovar. Problemställningen förenklas härigenom, men dramat förlorar ock i nyansrikedom. Amalie — den kvinnliga huvudrollen — är något blidare tecknad än den ungefär samtidiga Emilia Galotti, men ger ej denna efter i mod och uthållighet, i storsinhet och kärlek.

»Tolon» är som helhet tagen icke utan en viss frändskap med Lessings drama, särskilt i sin egenskap av socialpolitisk anklagelseakt. Dess scenorientering med engelska namn, dess prosafaktur, något av replikernas art att falla som värjstötar visa på inflytande från denne dramaturg. Reminiscenser från franskt klassiskt drama äro kanske däremot obekymrat vidlyftiga monologer, fyllda av fina distinktioner och omsorgsfulla analyser av förhandenvarande känslolägen.

Under året i Buchen har Kraus även författat texter till tvenne oratorier, Jesu födelse och Jesu död. Av dessa har endast det se-



J. M. Kraus¹
Orig. se Sv. Musiktidsning 1/1, 1883

¹ Möjligen kopia av nästa sidas bild.

nare kunnat anträffas. Bestämda hållpunkter för datering av dessa verk inbördes och i förhållande till »Tolon» ha icke givits och framställningen har därför kunnat gruppera dem så som nu sker.

Jesu död.

Der Tod Jesu. Oratorium. (UB: Kraus, Vokalmusik i handskrift, 57, 3 a, 6.)



J. M. Kraus 1777
Orig. i K. Mus.

Det i UB befintliga ex. av »Jesu död» tillhör Silverstolpes donation och är kopierat i Wien 1802. En anteckning däri upplyser, att dess text skrivits av Kraus samt att oratoriet tillkommit i Buchen 1776.

Tillblivelsen av Krausoratoriets text måste ses mot bakgrunden av den nya riktning, som efter Händelepoken inom oratoriet gör sig gällande. Man kan faktiskt vid 1700-talets mitt märka framträ-

andet av en ny typ av oratorium. Även på detta område har Klopstock haft enorm betydelse: »Messias» har varit den yttre impulsen till dess framträdande, ett slags formel för de krafter som drevo fram det: längtan efter mer rörande än imponerande, mer sentimentala än sublima ämnen. Man lägger det gammaltestamentliga fabelstoffet åt sidan och griper med nyfött intresse efter Messiasmotivets möjligheter.

Det uppstår en lång följd av Messiasdikter, som syssla med alla detaljer, i Frälsarens liv, och genom dessa dikter vinner en utpräglad sentimentalitet och tillika en viss mystik insteg i oratoriet. Att man också vidgar oratoriets ämnessfär till apokalyptens under och å andra sidan till idyllens eller betraktelsens område (skapelse, årstider) visar ytterligare hur väsentlig motivförskjutningen är. (A. Schering, Geschichte d. Oratoriums, Lpz 1911 s. 362.)

Det avsnitt av Messiasmotivet, som man helst stannade vid, var dock passionen.

Passionen, lidandeshistorien, var alltid synnerligen populär bland tonsättarne. Diktarnes stegrade intresse för Frälsarens liv ökade också antalet musikaliska passionsframställningar. Men

fakturen och anläggningen blev nu en annan. Under det att den äldre passionen är en rad av mer eller mindre dramatiskt hållna scener: körer, arier, duetter o. s. v., sammanhållna av en fortlöpande berättelse, (oftast evangelieframställningen i sammandrag), understundom interfolierade av betraktande partier; alltså en utpräglad episk-dramatisk framställning i toner, blir den nyare passionen mer lyriskt betonad: Den blir en Herzensergiessung, för vilken en dramatisk handling är främmande; huvudsaken är det innerliga försjunkandet i en stämning. Som stämningsstärkande moment frammanas ofta scenerna på Golgata, om ock blott antydningssvis, såsom episoder eller lösryckta fragment av en handling.

Följande brottstycken ur Kraus' text visa att han icke är mindre gripen än sina föregångare och samtida i genren: tårrysnigar och suckar äro ymnigt antydda:

Kommt, Geliebte zur Schedelstädte, zu dem Orte wo unser Heiland blutig ein Opfer ward. Eure Seele durchströme ein heiliger Schauer, unsre Sünden waren's, die ihn sterben hiessen. Finsterniss hat Golgatha überdeckt, dort, wo sie ihn tödteten, ihn den Unschuldigen. Wir hatten den Tod verdient. — Er starb. Welch ein banger Kummer durchwühlt meine Seele die durch Lasten zum Tode des Göttlichen beitrug. Aria: Er starb um uns vom ewigen Tod zu retten, zu dem wir uns durch unsre Schuld verdammt. Durch seinen Tod zerbrach er unsre Ketten von Lieb zu seinen Feinden angeflammt. Rec.: O weint mit mir Ihr sterblichen: seinem göttlichen Winke hatten wir uns zu danken, nicht genug vor dem göttlichen Richtstuhl erhoben sich unsre Sünden empor. Wir begegneten des Heilandes Tod. Gott erwog das Verderben des Erschaffenen gütig, und gab sich zum Opfer dar. Duett: Weine Sünder, Sünder weine, fühle jene Peine die dein Jesus jetzt ertrug. Er hat nur für dich erlitten, nur für dich hat er gestritten, nur für deine Seeligkeit. Coral: Jesus ruft dir O Sünder mein, etc. Rec.: Ja man schleppte ihn vor den Richter Dort erhob sich unsre Missethat und fordete ihn ans Kreutze. Er nahm sein Kreutz und trug es mit schreckbaren Schmerzen an die Schedelstädte mit barbarischen Gefühle mit einem wilden Gelächter überliefern ihn seine Feinde dem Tode. Rec.: An jenem Tage wo er seine Freunde im Lichte erscheinen macht — — — triumphierend werden alsdann die Frommen einhergehen im wiedererkauften Weide der Unschuld; denk

frommer Wanderer, welche Entzückung wenn wir an die Frucht der Erlösung gedenken. Aria: Sey ewig mir gesegnet, du Ort, wo unser Heiland um unsern armen Zustand sein Leben für uns gab. Mach dass wir unser Leben mit Dankbarkeit dir geben in deine Hand zurück. Rec.: Komm, gottseeliger Pilgrim, gies deine dankvolle Brust an dem Kreutze des Heilandes aus, eine fromme Zähre rolle hinab von den erschütterten Wangen, sie



J. M. Kraus 1783
Orig. i portr. t. Aeneasi Carthago UB.

zieh hinab bis auf die Brust, dort vergrabe sie sich zum heiligen Angedenken unsrer Errettung, die Gott so viel gekostet. Choral: O, Traurigkeit, O, Herzensleid etc. Rec.: Sind wir frei von seinem Tode, Pilgrim, welche übernatürliche Furcht schleicht durch meine bebende Glieder. Gott, mit Asche bestreue ich mich um mein zerknirsches Herz dein ist es, betrachte es ewig soll dir meine Seele dankbar seyn. Chor: Erbarme dich unser, denn wir sind sehr verachtet, Erbarme dich unser, denn wir sind sehr verachtet, Erbarme dich unser nach deiner grossen Güte.

Den passionsdikt, som Kraus närmast synes influerad av är Zachariæ, »Jesu Tod». Detta har som huvudperson en eremit samt tvenne pilgrimer. I Kraus passion finnes eremiten icke direkt anfordrad som person i handlingen, men han stiger tydligt fram ur texten som den egentlige talaren, som vänder sig till pilgrimen. Versifikationen sker efter samma princip: fri meter i recitativet och strofisk vers i lyriska partier.

Att bestämt kunna avgöra, om skapandet av de tvenne oratorierna haft till orsak en rent religiös stämning eller de äro en utstrålning av ett uteslutande musikaliskt skaparbehov, är icke lätt. Att den senare omständigheten givetvis är betydelsefull måste omedelbart vara givet. Men till förmån för den förra tala också de förhållanden, yttre som inre, under vilka de tillkommit. Året i Buchen är en tid av ovisshet och yttre hämning. Det som direkt sårar hans sinne, förbittrar det, sådant söker han befrielse ifrån i »Tolon». Genom arbetet på oratorierna söker han sig djupare in i sig själv och den väg som då förde längst fann han vara in i den religiöst färgade stämning-

världen. Och till tanken på framställningen av passio Salvatoris återkommer han ju också i sin senare skrift »Etwas von und über Musik» (sid. 4) med en tydlig rörelse, som hämtar sin kraft ur både religiösa och konstnärliga källor.

2. Musikteoretiska verk.

Kraus' musikteoretiska författarskap är vida betydelsefullare än hans rent skönlitterära. Dess värde och tendens framstår klarare, om man ser det i samband med den åsiktsförskjutning som i musikestetiskt avseende karaktäriserar 1700-talets senare hälft.¹

Det är först med 1700-talet som den musikestetiska diskussionen på allvar kommer i gång. Tidigare ha musikteoretici mer intresserat sig för konstens teknik, och det är därför generalbas, instrumentbeskrivning, historiska undersökningar i humanistisk anda angående antik musik m. m., som dominera. Först inemot 1700-talets mitt är det, som om man begynte märka, att musiken är något mer än teknik, som flit och information kunna giva färdighet uti, att den är något djupare än ett dekorativt moment, en öronfägnad. Detta återverkar på uppfattningen av tonsättarens ställning till sitt verk, det kommer ock publikens intellektuella spetsar att reflektera och med sin tids skrivlusta och arrogans träda fram i offentlig debatt.

Den äldre musikestetiken står helt under rationalistiskt inflytande. Främst syftar den till en systematisering; man söker alltså begreppsbestämningen, och ägnar intresse åt undersökningen angående konstens krafter, deras verkningssätt och deras ändamål. Men man nöjer sig ej med en rent deskriptiv framställning: den normativa tendens, som poetiken representerade för diktkonsten, ville man till en början överföra på den musik-

¹ En synnerligen ingående framställning av detta tidevarvs musikestetik har Goldschmidt givit (Die Musikästhetik des 18. Jahrh. Zürich & Berlin 1915) och efterföljande resumé följer i huvudsak denna. Tidigare hade Tob. Norlind fäst uppmärksamheten på detta viktiga område i sina Studier i svensk folklöre (Lund 1911). Att en starkt sammandragen resumé här göres av hithörande spörsmåls behandling under denna tid motiveras till fyllest av den speciella anläggning Kraus' skrift fått och dess polemiska karaktär.

estetiska framställningen, som därför gärna färgas en smula didaktiskt, när den ej rent av ingår som ett led i en mer eller mindre omfattande musikpedagogisk encyklopedi.

Allt eftersom uppfattningen av problemen fördjupas, i den mån som spekulaton och empiri tillföra den fler faktorer, bekanta som obekanta, blir tonen en annan och mindre doktrinär, tron på tankeskärpa och logisk systembyggnad mattas. Nya strömningar — f. ö. parallella med dem som rörde sig i litteraturen — underminera därför så småningom fördämningarna och härutinnan är »Etwas von und über Musik» — om ej direkt så verksam — så dock symptomatisk.

Det är flera olika punkter, på vilka 1700-talets musikestetik sätter in kritisk undersökning och debatt. Främst ville man klargöra musikens ställning i förhållande till de övriga sköna konsterna. Det låg så nära till hands att granska den särskilt med hänsyn till poesien, vidare också i dess samverkning med denna. Man upptog till diskussion, varpå musikens makt över känslan berodde, man trängde senare fram till en undersökning, om det är verkliga eller skenkänslor den uppväcker, vidare om den är psykologiskt entydig. Stort intresse ägnar man också åt frågan, om vilket som är det primära, melodi eller harmoni, instrumentalmusik eller vokalmusik.

Ett slags formel för rationalistisk musikestetik och dess uppfattning är

»Et la musique doit ainsi que la nature
Retracer à nos sens le vrai de la nature.»

Här betonas rent ut, att musiken skall måla, den skall efterbilda. Och föremålet är naturen. Den författare som kodifierar denna uppfattning är Batteux (utan att dock nämna sina föregångare) i *Les beaux arts réduits à un même principe* (1743). B. utgår från måleriet, och vänder sedan sin betraktelse via poesien till musiken. Gemensamt föremål är för dem alla naturen, varvid tonkonsten blir en konstnärligt ombildad, gärna stiliserad efterbildning av affektyttringar i naturen. Musikens uttrycksförmåga är begränsad till enkla känslor. Ovisst däremot om den kan efterbilda bestämda känslor.

Denna uppfattning av musiken är Rameau en av de förste att bekämpa (*Observations sur notre instinct pour la musique et*

sur son principe 1754). R. söker ej att nå fram till förståelse av musikens väsen genom jämförelse med de andra konsterna utan ställer sin iakttagelse utslutande på rent musikalisk grund. För honom är harmonien det väsentliga; melodien något som växer fram ur den. Språkets förknippande med musiken är till den senares nackdel (Jfr Norlind a. a. 41).

Samtidigt med Rameau träder Rousseau upp. Hans musikestetiska betraktelse utvecklas genom de olika skrifter vari den bäres fram. Början gör han med att nalkas musiken genom språket: för honom är detta ord + ton (*Essai sur l'origine des langues* etc.) och han ser däri ett urtonspråk. I sitt *Lettre sur la musique française* (1752) hävdar han, att musiken efterbildar affekter, att harmonien är förståelig för alla öron, melodien däremot nationellt specialiserad, beroende på olika språk. Något senare (i *Dictionnaire de la musique* 1767) urgerar han dock, att musikens kraft ligger endast i ton, oavsett efterhärmaning, oavsett samband med text. Denna åsikt styrker han i *Observation sur l'Alceste* etc., hans musikestetiska huvudverk. Det är under påverkan av bl. a. Glucks konst som han faller till föga för musikens egen makt och tillstår att där finnes »mille morceaux qui font couler les larmes par la musique».

Den franska musikestetiken efter dessa båda huvudmän utvecklas sedermera i en friare anda, avkastande rationalistiskt tvång och sökande sig fram mot en ur rent musikaliska synpunkter deducerad åskådning. Förespråkare härutinnan äro bl. a. Blainville och Bâton.

Den tyska musikestetiken är märkbart influerad av den franska. Representant för teorien om musiken som efterbildning av naturen är J. E. Schlegel i sin kommentar till Batteux verk. Men under det denne hade avsett realkänslor, håller S. dem för skenkänslor, särskilt i fråga om oangenäma. En av Schlegel avhängig skriftställare är J. A. Hiller, som fastslår känslans relativa obestämdhet i många fall och därmed musikens mångtydighet.

Denna sydtyska frigjordhet kontrasterar bjärt mot den nordtyska dogmatismen hos Krause, Marburg och Sulzer. Krause framhåller ordets makt att klargöra musikens mening och han undervärderar följaktligen instrumentalmusiken. Musiken anser han tillkommen av verkliga känslor, uppväckande sådana i sin tur.

En andlig släkting till Krause är Marpurg, som Kraus avrättar i »Etwas von und über Musik».

Hur aktningvärd, grundlig och allsidigt intresserad Marpurg var, hur viktiga hans arbeten vore för samtida tysk musikkultur — han verkar i musikestetiskt avseende dock som en gångångare. För honom är komposition en hantering med redan färdiga och goda befunda motiv. Ängsligt finner han det, att man ej är viss om musikens tydning, och han ville därför, att någon musikaliskt och patologiskt orienterad man ville upprätta en exempelsamling ur litteraturen, belysande olika affekters musikaliska uttryck. Själv bidrager han med 27 känslor och deras förtoning. Det faller av sig självt att han är ytterst avog mot instrumentalmusiken.

En eklektiker men aktad encyklopedist var Sulzer, vars roll och betydelse Goldschmidt synes böjd underskatta för musikens vidkommande. Hans synnerligen omfångsrika encyklopedi, omfattande alla de olika konsterna, ägnar intresserad uppmärksamhet även åt musikaliska spörsmål. Dock erkänner Sulzer öppet att han haft bistånd för »eine Arbeit, die ich bey weitem nicht gewachsen war»: först har Kirnberger hjälpt honom, därefter Schultze från Lüneburg. (Företal till Allgemeine Theorie d. schönen Künste, Lpz. 1775.) De åsikter som företrädas i verket äro icke liberala eller avancerade: det är i Krauses anda som här ordas om musikens uppgift, att uppväcka känslor. Den väcker bestämda sådana, men deras olika arter äro rätt få. En beaktansvärd sak är sålunda musikens förmåga »fromme, kriegerische und politisch thüchtige Menschen zu erziehen».

Tvenne musikestetiska skrifter tilläggas Kraus. Attributionen är viss i fråga om den ena, i fråga om den andra åter skäligen oviss. Det första av dessa arbeten är

»Etwas von und über Musik»

für Jahr 1777. Frankfurt am Main bei den Eichenbergschen Erben 1778. 118 s.

Ex. av denna skrift finnas i KMA, samt i ett flertal bibl. förtecknade i Eitner Quellenlexikon.

¹ Marpurg, Fr. W., 1718—95 är en av det 18. århundradets produktivaste musikschriftställare i Tyskland. Hans oeuvre omfattar tekniska arbeten, spec., klavérspejning, teoretiska om fuga och generalbas, reproduktion av Rameau, översättning av d'Alembert m. m. samt kompositioner.

Författarskapet tillägges i Eitner (a. a.): Kraus, F. Fischer eller Wagner. Även F. Müller nämnes. I Deutsches Anonymlexikon etc. Weimar 1903 nämnas Ph. Christ. Kayser och C. F. D. Schubart som förf., jämte Kraus, vars författarskap angives styrkt av egen uppgift.

Det omnämnes i Forkel (Allg. Literatur d. Musik etc. Lpz 1792.):

»Scheint von einem zwar launigten aber ganz urtheillosten jungen Menschen geschrieben zu seyn. Mann nennt den jetzigen Kapellmeister zu Stockholm Krause als Verfasser, der sich um die Zeit der Herausgabe in Frankfurt aufhielt. Ist ein Pasquill, voll Bitterkeit und Ungerechtigkeit gegen englische Tonkünstler. Der verstorbene Johann Christ. Bach ist der einzige, der gelobt wird, aber eben so ungerecht, als die uebrigen gescholten werden.»

Något gynnsammare är uttalandet hos Becker (Systematisch-cronologische Darstellung der musikalischen Literatur etc. Lpz 1836 I:531.). Wird dem Kapellmeister Joseph Kraus in Stockholm, früher in Frankfurt, zugeschrieben. Das Werkchen ist nicht ohne Witz und enthält Kritiken über Opern von Holzbauer, Schweitzer und Grétry.»

Silverstolpe anser dess egentliga udd riktad mot Forkel, och denna mening har bibehållits i senare Krausbiografier. En noggrannare undersökning visar dock, att det främst är Marpurg, som avses. Närmare detaljer ang. förhållandet Forkel-Kraus meddelar KBIO 16 och Stridsberg, Äminnelsetal.

Innehållet i E (i det följande begagnat som sign. för »Etwas» etc.) är, starkt sammandraget, följande:

Samtiden har begynt reflektera över tonkonsten, särskilt i förhållande till övriga konster. Spekulationerna häröver äro ej av igår, men trots detta framkomma underliga uttalanden om tonkonstens natur och verkan, varpå drastiska exempel anföras (11—13). Musik är känslokonst och alla teoretiker borde exporteras. Utfall mot Marpurg (14—21), mot Junkers »Tonkunst» (Bern 1777) (21—22).

Bokens första egentliga kapitel betraktelser över operan. Dess ämnesval alltför länge dominerat av antik mytologi: borde dock tagas fram egna landets »Zaubergeschichten». Historisk opera däremot förkastlig: fördriver det underbara i operan. Recitati-

ven kritiseras (26). Betraktelser över arian (27, 28), exemplifierande analys av »Zwischen Angst und Hoffnung» ur Schweitzers »Alzeste» (29—32). — Textdiktare: stora utomlands, Metastasio, Marmontel; även tyskar, men dessa mindre lyckliga — och Klopstock, »der einzige lyrische Dichter links und rechts-um», har varit överksam på detta område (35). Men kunde F. L. G. v. Stollberg, Maler Müller, »mein H...» — »dann würden

Etwa
von und
über Musik



fürs Jahr 1777

Frankfurt am Main
bei den Eichenbergschen Erben
1778

wir gute Opern bekommen». Komponister under diskussion: tyskar i utlandet är det gott om, men rent tyska operor? Strängt taget blott två, »auf die wir uns dickthun»: Schweitzers »Alzeste» och Holzbauers »Günther von Schwarzburg». Wieland blir särskilt illa åtgången i en ingående analys av planläggning och språk i dramat. Ett prov på Kraus' stil här:

»Nun hat Alzeste Muse vor ihrem Tode noch eine Arie in aller Bequemlichkeit zu singen. Admet sitzt im Sorgenstuhl, klopft sich auf die Hose: »Mein Seel, Schweitzer hat mir die Arie magnifik komponiert!» Aber Admet! — hör! was deine Frau spricht:

Ach die Grösse deines Schmerzens
Ist das Maas von meinem Leiden u. s. w.

So lange lassen die Parzen ihr noch Zeit, dass sie den ersten Theil ihrer Arie — NB in aller Kürze — widerholen darf — aber nun — Ach Admet, Admet! du verlierst die witzigste Frau in einem Revier — — — Noch einmal schnappt sie nach Luft und — hisch — dort fliegt die Seel' raus — Adieu Schats! — Parthenia ist die einzige, die bei gutem Verstande noch bleibt.»

Hans litterära dödsdom över Wieland lyder (61): W., der in seinem Fache König ist, ist Staub, wenn er ausser seinem Kreiss nur einen Schritt thut.

Härefter följer en analys av Schweitzers musik till Alceste. Efter ett angrepp på uvertyren kommer han till ordmålerier som han citerar på följande kostliga sätt: »Mit welcher Wollust fangt, o alleserquickende Sone, mein Auge deine Stra-~~~~~len ein! Ytterligare exempel har förf. på

»musikalische Beredsamkeit» i Herkules sång, som är drastiskt återgiven med upplysande notexempel. Ett ord av starkt beröm ger han åt introduktionen av femte akten, »— aber jetzt kommt der Esel Herkules und verdirbt alles».

Ett relativt hövligt slutomdöme får Schweitzer senare. Förf. framhåller Grétrys förtjänster och gör en ingående analys av »Zémir och Azor». Han granskar sedan tyska sångspelskomponister, i allmänhet ganska omilt.

Kyrkomusiken granskas: dess tonsättningar ofta alldeles okyrkliga: en messmusik skulle med annan text bli en förträfflig »operette». Den sant religiösa musiken kunde skapas i passionens form: »Man stelle sich ein dunkles Licht in einem grossen Tempel vor — das Grab des Heilandes auf ruhrende Art vorgestellt — eine düstre Stille niedergeschlagener frommer Leute, die lebhaft von dem Gedächtnisse dessen, was einst vorgegangen ist, durchdrungen, am Grab ihres Erlösers beten». Pergolesi får i detta sammanhang intet särskilt lysande betyg: mir ist er kein Nierenprüfer. Sein Stabat Mater ist fehlerhaft und durch und durch der Text zum Ausdruck genotzuchtigt. Grauns Jesu Tod anser han däremot som ett mästestycke. Rolles »Davids Sieg im Eichtal» och »Tod Abels» nämner han också med gillande.

Han vänder sig nu med sin granskning till liedens område och finner där anledning till betraktelser: först konstaterar han, att lieden efter det Hillerska sångspelets framträdande blivit så populär. Vidare, att det ligger en viss svårighet i att finna en dikt, som genom flera strofer har en och samma stämning, som alltså med fog kan avsjungas på samma melodi. Han pekar på lidelsens benägenhet att skifta och anger därmed den svaga punkt han syftar på. Det är ej de största diktarna som attraherat liedkomponisternas intresse, bland dem Klopstock, F. L. Stollberg, Maler Müller.

Han polemiserar mot Sulzer och kommer åter till sin utgångspunkt, att det är ett känslans språk musiken bör vara och att det vore lyckligt om musiker förstode mer av poesi och poeter mer av musik.

Härefter följer så en understundom ganska närgången granskning av samtida liedkomponister, ibland dem Forkel: »Noch vor ihm liess ein Kandidat in Göttingen mit Namen Forkel, eine kleine Sammlung Lieder drucken, die er der aufgeklärtesten Dame

seiner Zeit, der Professorinn Heine, dediziert hat. Mein, und aller Welt Urteil ist dieses: Sowol die Sammlung des Herrn Kandidaten als die zwei des Herrn Doktors, enthalten elendes Zeug, worüber's Wort verloren ist, das man darüber spricht, und meine unmasgebliche Meinung ginge dahin, beiden Herren entweder das Komponieren ganz zu verbieten, oder, wenn sie doch schreiben wollen, ihnen zu erlauben, schlechte Poesien erst völlig zu prostituieren — die exemplarischste Strafe, die man den wässrigen Reimeschmidten anthun kann.»

Han synar nu några andra tonsättare och kommer så åter till en tidigare syndabock, Marburg. Till en början önskar han, att alla de som komma med musikaliska nymodigheter finge som under den lokriske lagstiftaren Zaleukus med en snara om halsen föredraga förslaget till ny lag: vann det gillande behöllö de livet med ära; varom icke, drogs snaran till.

Förf. gör nu en vidräkning i oratio recta med Marburg: kräver räkenskap för allt det medelmåttiga han för varje år låtit det tyska publicum taga emot, något som för tjugo år sedan kunde vara förklarligt, men nu är otillständigt. Efter ett hastigt korsförhör resumeras målet och dom fälles: »Herbei Leute, nehmt ihn beim Schopf und büßt ihm den zwanzigjährigen Morast erst vom Kopf und dann — wie's geschrieben steht. Lass't ihn quaxen so viel er will.»

Ett par ord till dem, som ej blivit nämnda, avslutar framställningen, och förf. utlovar, att ett följande år bringa rättelse härutinnan. Han undertecknar: »Ich bin unterdessen mit aller Hochachtung der Herrn Diener M...»

Redan denna expose över innehållet ger en antydning om den unge Kraus' musikestetiska uppfattning. Han har i första hand velat lätta sitt hjärta och fria sin själ genom att gå till storms mot tidens pedanter och obegåvade mångskrivare. Först i andra hand tänker han på att låta nya åsikter skymta fram. Och därvid vårdar han sig alls icke om någon systematisk framställning. Men vissa av vid den tiden aktuella problem, vars art ovan antytts berör han dock så, att hans ståndpunkt kan preciseras.

Kraus utgår från som något axiomatiskt, att musiken intar en särställning till övriga konster: det visar sig tydligast i hans gyllkel med försöken att finna alla upptänkliga paralleller dem emel-

lan. Särskilt vänder han sig med skärpa mot det outrerade ordmåleriet och gör front mot alla utsvävningar, som icke utan fog kunde till sin yttersta motivering återföras på imiter-la-nature.

Musikens förhållande till texten är för honom en samverkan sådan som Gluck formulerade och praktiserade den. Texten är i ett dylikt verk av två samverkande konstarter det primära som musiken har att ge ökad relief och plastisk ått. Kraus drager också konsekvensen härav för lieden som han anser i princip ohållbar. — Beträffande musikens verkan ger han intet bestämt besked utan nöjer sig med ett allmänt hållet uttalande, att den är någonting för hjärtat, Sprache der Leidenschaften o. s. v. — Spörsmålet i Marburgs anda, om musiken som språk är psykologiskt entydigt, besvarar han energiskt nekande.

Det framgår alltså, att Kraus befinner sig i främsta linjen av idéernas framträngande: hans åsikter stå i strid mot flera av samtidens mest berömda tänkares. De visa en framsynt och vaken reflexion, en djupare vördnad för konsten och högre tankar om dess värde än hans landsmän allestädes lade i dagen. Hos honom förena sig en bland Hainbundarne stärkt entusiasm och en av deras tendenser, överförda på musiken, genomsyrad uppfattning med något av Rousseaus protoromantik, sådan den skimrar fram i dennes senare skede.

Det andra musikestetiska arbetet som tillägges Kraus är

Wahrheiten die Musik betreffend, gerade herausgesagt von einem deutschen Biedermann, Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben 1779.

Ex. av denna skrift finnas i ett flertal bibl. enl. uppgift hos Eitner (a. a.).

En översikt av innehållet i »Wahrheiten», etc. meddelar Forkel (Allg. Literatur d. Musik etc. Lpz 1792, s. 468 o. f.) med följande rekommendation: »Enthält sehr gute Betrachtungen und Wahrheiten. Zuerst wurden die Wahrheiten in der Frankfurter gelehrten Zeitung einzeln, nachher im obengedachten Jahre zusammen gedruckt.»

Med ingående sakkunskap och stort intresse undersöker förf. rent tekniska frågor, varibland särskilt orkesterdirigeringen dominerar (noggrann orientering häröver ger: Schünemann Geschichte d. Dirigierens) men ägnar också uppmärksamhet åt smakfrågor med kraftig reaktion mot missbruk och oformlig-

heter. Närmare ang. dess estetiska uppfattning meddelar den jämförande granskningen med »Etwas von und über Musik».

Författarskapet tillägges i Deutsches Anonymlexikon (s. o.) Kraus, och dennes egen uppgift anföres till stöd.

Ur många synpunkter måste det anses högeligen önskvärt att undersöka, med hur pass stor visshet Kraus' författarskap till föreliggande skrift kan antingen bestyrkas eller förnekas. (I det



J. M. Kraus ss. student i Erfurt
Äges av Frk. Marie Kraus

följande begagnas som signum för »Etwas» etc. E; för »Wahrheiten» W.)

I. Först måste märkas, att W icke i sin bokform är original: Detta sätter dess tillkomst till någon tid före dess publicering, följaktligen icke långt ifrån samtidigt med E. Detta vore kanske ingen misstänkt omständighet, särskilt som samma förlag introducerar båda verken med ett års mellanrum, vidare förf. själv i det förutgångna verket E utlovar en fortsättning och kallar denna »Wahrheiten», och han till sist under Göttingentiden säger sig i färd med en »Revision der heutigen Musik». Men den

blir ett skäl mot Kraus' författarskap tillhopa med övriga skäl, härrörande av de yttre omständigheterna. Främst bland dem, att Kraus icke själv med ett ord nämnt om detta verk i bevarade brev till föräldrarna, som från denna tid förekomma talrikt, vidare att hans anhöriga icke känna till det och sålunda icke kunna informera Silverstolpe om det. Ett skäl mot författarskapet är också den omständigheten att W. icke utgör något slags fortsättning på E.

Man kan t. o. m. genom att ställa uttalanden i de båda skrifterna mot varandra, med rätt god visshet konstatera, att de ha var sin författare.

II. I fråga om uppfattningen av musiken bekänna båda skrifterna, att den är en känslans konst, vilket närmare preciseras sålunda (E 6): — — — »Poesie und Musik eine Sache fürs Herz, ganz fürs Innerste» — — — »beides ist fürs Gefühl». — — — Och W (64): »Wenn nun die Musik Sprache der Leidenschaft ist, wie sie es wirklich ist» — — —. Alltså här redan en nyans till skillnad. — Och det råder en märkbar skiljaktighet i resp. skrifterns uppfattning av, hur musiken blir detta. E bestrider allt tal i imiter-la-nature-stilen (24): »Es ist keine Leidenschaft in der Welt, die sich in dem Menschen singend äussert — Natur kann also hier nicht nachgeamt werden im eigentlichen Verstande, sondern die ganze Wirkung, die Poesie mit Musik auf uns machen kann, beruht darauf, das sie so stark ist, uns das Unnatürliche vergessen zu machen.» Häremot ställer W en fullt utpräglad efterhärmlärlära (54): »Derjenige Ton nun — — welchen die Natur selbst bei Empfindungen und Leidenschaften etc. hervorbringt, am ähnlichsten, doch auf verfeinerte Art, musikalisch am ähnlichsten kommt, ist der rechte.»

Båda verken vidröra problemet om tonsättarens psykiska verksamhet i skapandet. E lämnar sin programförklaring negativt, genom att gissla den teoretiker som behandlar komposition liksom kokkonst och skriver en lärobok därefter (14). »So meint der Mann, man könnte ohne alle Anfrage mit einem Kleide hinten und vorn mit kontraposts, Nuanzen, Klassifikationen, Allsinn und Sphärenharmonie und Schlagschatten — mit abstrakt und afficiert verbrämt — mit einem raissonierenden Werkchen unterm Arm, das ganz mit Quintessenzen von Regeln fürs Gefühl ausgefüllt ist, und einer Landkarte von Regionen in Apolls Tempel tappen? — drin sich keck umgucken, sich räuspern. —

dann die Stimme erheben und sagen »Setzen sie sich meine Herren« — und dann mit emem mächtigen Tone anfangen: 'Natur — Kraft und Endsweck' u. s. w. St! lieber Mann! Sieh! Apoll winkt — c'est à dire — du sollst's Maul halten — —.» Mannen rådes gå hem och anlägga botgörardräkt och sedan sätta sig, där sång höres — och höra på. Kan han lägga bort sin konst-filosofi, blir han kanske rörd: »so brauchst du nicht drüber zu raisonieren, ob die Quinten oder Sexten, A-dur oder C-moll, forte oder piano, Ursach daran waren. Uiber all das brauchst du nicht nachzuphilosophieren: denn daruiber verliert man noch sein bischen Hitze, und dann Mann!

ψυγῆς ἰατρειῶν¹ Uiber so meine Sache lässt sich keine Pathologie oder Ars medica schreiben. Als ob sich hier wie in der Apotheke sagen liess: Kräuter gehören in das — Säfte in das — das in jenes Fach. Nun, das sind roborantia — jenes laxantia — & c. miscantur zum Ganzen.»

I motsats till detta elaka raljeri ger W helt troskyldigt en ganska utförlig förteckning på musikaliska uttrycksmedel jämte deras adekvata psykologiska ekvivalenter (21): »Harmonischer Dreiklang = vollkommene Zufriedenheit (kan ändras och nyanseras genom smärre förändringar i treklängen); stort sextackord = Sehnsucht: överstigande sextackord = Bangigkeits o. s. v. på flera rader.²

I ett visst sammanhang med detta står de båda skrifternas uppfattning av tonartens så att säga egenvärde ur psykisk stämningssynpunkt. E gycklar med det (15), W anser det vara »Hauptrequisitum beyrn musikalischen Ausdruck» (98).

E är inte intagen av nedärvda former, så exempelvis ifråga om arian (29): »Wo kommt eine Leidenschaft vor, deren Aeusserung eine Arie mit einem Präambulum — dann die erste Hälfte vom ersten Theil — Zwischenspiel — die andere Hälfte — der andere Theil — dann wieder ein Da Capo, oder wenns Glück gut ist, nur dal Segno — eine solche Arie zum Ausdrücke fordert.» I samma andedrag talar han också med ovilja om långa ritorreller och skalors överflöd. Textuppreppningar finner han mera sällan berättigade (28) under det att W påpekar hur textupprepp-

¹ Originalen har tryckfelet ἰατρειῶν.

² Förf. av W vore icke ohägad specialisera sig härpå: »Wenn es sich der Mühe verlohnte, in Deutschland Bücher über Musik zu schreiben: so könnte über diesen Artikel ein grosses Werk geschrieben werden».

ningen finnes förebildad i levande livet i en intensiv känslas benägenhet att taga sig upprepade uttryck (64).

Som helhetsintryck av de båda skrifternas tendens i musikestetiskt avseende framstår klart, att E med flammande entusiasm kämpar för något nytt, främst för en fördjupad uppfattning av musiken, nära nog i romantiskt-mystisk anda: W däremot söker att rensa bort oskick ur det bestående och anser tonkonsten som en mäktig kraft »Tugend und Glückseligkeit zu befördern» (131).

III. De båda skrifternas ställning till musikteori och dess betydelse är redan i det föregående antydd: E uppfattning av kontrapunktens värde framgår ur hans jämförelse mellan denna och anagrammer, lyser ur hans omilda gyckel med de 10 834 000 upplösningarne och den blixtrar sannerligen i hans parodiska lovsång till fugan (18). W är däremot fylld av en oförställd vördnad: kallar kontrapunkt för det största mästerstycke (76), anser den nödvändig (24), och underlag för all högre musikkultur (25). För ren sats ivrar W och förfasar sig över oktav- och kvintparalleller (94) under det att E är spydig mot Junker (Zwanzig Komponisten), som ej förstår skillnaden mellan unis. och dylika fel. Generalbasen har i W en varm förespråkare (15, 19, 30, 38) och i samband därmed betonar han ackordfyllande instruments betydelse i orkestern.

IV. Ganska belysande är en jämförelse mellan smakomdömen i de båda broschyrerna:

»Da kommt ein Mann, ganz Stärke, zu einer Nation, die in Opern den unformlichen Geschmack hatte — schuf ihnen aus eigener Kraft ein Original — — und gab der Nation etwas, das sie seit Jahrhunderten nicht verlangen konnte. Der Mann ist Gluck und sein Geschenk Iphigenie en Aulide.» Dock är nationen honom ej värdig. Så mycket bittrare då, att vi misskánt honom, den ende som kunde i sin flykt stiga lika högt som Klopstock.

W är däremot ganska snäv mot Gluck: en granskning av »Se mai senti spirarti sul vulto» ur »Clemenza di Tito» ger som resultat att Herr von Gluck — trots allt bifall i Wien — »den richtigen Ausdruck dabey verfehlt hat» (106).

I fråga om samtida musikutövning sammanstämman de båda verken i utpräglat hat mot allt galanteri, alla virtuosa utsvävningar och ytligt effektsökeri.

V. Tekniska spörsmål ligga vida under E:s horisont: dess förf. riktar sin blick på konstens stora problem och söker slå ihjäl en hel musikkultur genom massmord på mer eller mindre illustra samtida. W håller sig mera sakligt till det som *är* och ser intresserat och gärna på rent tekniska ting: orkesterdirigering ger han uttömmande framställning av, violinteknik ingår han på, likaså på den aktuella frågan om bruket av cembalo, mänsköröstens vård urgerar han o. s. v., allt saker som visa en mer praktisk blick.

VI. I W finnas några hållpunkter beträffande förf. som böra påpekas: Han hänvisar gärna och ofta till Berlin och dess musikliv (34, 76, 71), har varit där och spelt på Silbermanns instrument, hört Berlins orkester, gillar Allg. teutsche Bibliothek i dess musikaliska rådsslut. Han förefaller berest (32), har hört åtskilliga europeiska ryktbarheter, talar om »dem Lande wo ich geboren bin», och är troligen själv lutheran (»Da aber bey uns teutschen Lutheranern die Singkunst — —» (60), han klagat över kantorernas okunnighet och har sålunda varit inne på ett gebiet, där E redan året förut gått fram med räfst och dom. Kanske är han lite till åren: han avslöjar italienska modelfigurer i melodien (12) »vor welchen Minderjährigkeit staunt» och har reda på dylika som den thüringske bonden roade sig med för 40 år sedan under sitt hemlands lindar; ofta har han också blivit åtspord i musikaliska ting av många personer och bland dem högt uppsatta (58). Dessutom har han redan för 24 år sedan läst Richelmanns *Die Melodie etc.* 1755 (83), då förf. till E ännu icke var född.

VII. I fråga om citat och influens från andra förf. visar E en rik arsenal av citat av vilka en del kunnat identifieras och dessutom rena lån utan angiven citering. W är mer självsäker och åberopar egentligen blott Burney och Sulzer, gemensamt med E.

VIII. Med avseende på språk och stil har E en utpräglad kåserande form med ideliga hänvändelser till den stora läsekretsen eller med försvarstal av den arme Marburg: det är en framställning med mycken satir, frisk fart och spiritualitet, som rör sig över en underström av varm entusiasm. E begagnar konsekvent »uiber» (mot W:s über), talspråkets — samt Kraus' förtroliga brevspråks — sammandragningar »drum, drin» m. fl. som alls icke anträffas i W:s sobra prosa. Dennes framställning är mer magistral, tyngre och sakligare.

IX. En omständighet som i viss mån även talar mot Kraus' författarskap är det sätt varpå Forkel reagerar inför de båda skrifterna: E är han missnöjd med — W däremot får lövord.

Det torde därför icke vara oberättigat att uttala så starka tvivel om Kraus' författarskap till W att de nära nog bliva skäl för ett förnekande av detsamma.

Skizzer till »Musikalisk Dictionnaire».

Kraus' musiklitterära produktion omfattar ej blott ungdomsårens estetiska bekännelse i »Etwas von und über Musik»: han sysslar under Stockholmstiden, och sannolikt efter återkomsten från resan med arbete på ett musiklexikon av stora mått.

Det är ingen tillfällighet, att Kraus tar i håll med en dylik uppgift. Han hade starka förutsättningar att bli sin tids svenske musikencyklopedist. De lågo främst i — för att bruka ett samtida uttryck — hans »komplexion»: han har ju främst ett levande intresse för sin konst, och detta stannar ej vid konstens utövning utan är tydligt inriktat på att omfatta allt som säges och tänkes om konsten. Tidigt har hans medfödda skarpsinne och framför allt hans ohöljda lust att se fördomsfritt och obundet av doktriner på företeelserna röjt sig i hans polemik. Senare har han ångrat denna stormlöpning, och gör t. ex. full rättvisa åt Forkels forskning i förarbetena på dictionnairen. Det har inställt sig en lugnare reflexion, vars resultat blir rikare och mogenare i den mån hans kritik mer balanseras och hans uppfattning vidgas. Efter publicerandet av ungdomsarbetet har han varit i praktisk utövning som musiker i betydande utsträckning, därtill gjort en längre utrikes resa, fylld av rika impulser, som han mottagit både i personligt umgänge med tidens store och i anammandet av allt som bjöds av hans konst. — Hade Kraus som yngre blodigt gycklat med den vidskepliga tron på musikteoriens allmakt, så var det en dryg portion översätteri däri: men redan då var hans teoretiska underbyggnad så pass god, att han tyckte sig ha rätt till gycklet. Men han upphörde icke att studera. Hans tidigare utbildning vid universiteten hade varit skälig omfattande: bl. a. hade han ju förvärvat goda språkkunskaper, men främst hade den givit honom lusten för bokliga idrotter, vanan att umgås med böcker och förmåga att planmässigt kunna bearbeta ett visst område. Hans entusiasm för musikens teoretiska litteratur lyser fram i omnämmandet av Hallardts bib-

liotek och den avtecknar sig också i hans notiser angående dylik litteratur under resan.

Alla dessa gynnsamma förutsättningar ha sitt ofrånkomliga värde. Men att de ensamt skulle resulterat i ett musikaliskt lexi-



J. M. Kraus
Oljemålning av Pomaroli Kraus (storlek 18×15 cm.)

kon skall icke urgeras. Detta verk drives även fram av andra orsaker, både allmänna och speciella.

Upplysningstiden är ej endast de franska encyklopedisternas tidevarv: tendensen till en bekvämt hanterlig, exakt och detaljrik encyklopedi, där den intresserade kunde få, i första rummet svar på ett ögonblickets spörsmål, i andra hand sammanställa en mer överskådlig bild av det hela, den tendensen breder ut sig även till specialområden, och detta gäller ej minst musiken. — Så

kommer det sig att man finner 1700-talets musiklitterära författare dels ifärd med att behandla speciella problem i sluten framställning, men samtidigt ägna omsorg åt utpräglat encyklopediska verk. I seklets förra hälft den outtröttlige Mattheson, senare Marpurg — lika produktiv, blott bråkdelen så begåvad — ungefär samtidigt Rousseau, som blir profet och apostel i en person, senare Forkel, med starkt historiskt orienterat intresse — för att nu nämna namn blott ur Kraus' intellektuella fadderkrets.

Men tidens musikaliska bildning krävde av praktiska skäl dylik litteratur. Det rör sig nämligen fram till allt större målmedvetenhet i 1700-talets senare hälft en strävan mot större precision och enhetlighet i själva musikutövningen. Mannheimarnes orkesterdisciplin, Glucks orkesterpraxis, notbildens precisare karaktär, musikens egen struktur, allt tyder på, att man vill ut från individuellt självsvåld, ortsslentrian och lokalt utbildade skråegenheter. Ett vapen i hand på en dylik strävan är just den musikaliska encyklopedien.

Representerade denna sålunda en tidstendens, så är det dock helt visst icke främst en sådan, som kom KMA, när den först begynte kämpa för att organisera sitt »informationsverk», att uttala önskvärdheten av att en Musikalisk Dictionnaire skulle författas och utgivas (Morales-Norlind, Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921 s. 49.): där var snarast den praktiskt taget absoluta bristen på svenskspråkig musikteori som låg till grund för detta riktiga och goda beslut, som blott så länge fick vänta på sin verkställighet.¹

Kraus ansågs självskriven för denna uppgift, dels på grund av det anseende han åtnjöt, dels också till följe av hans hjälpsamma hållning mot KMA och dess informationsverk. Redan när fråga var att finna någon person lämplig till direktör yttrade Åhlström (i skrivelse till KMA 27 dec. 1786) följande: »Om mig tillåtes att ödmjukl. projectera, tyckes att ingen är därtill mer skickelig och hedrade sitt rum, än den nu nyss ifrån utrikes orter hemkomne Capellmästaren Kraus: Om Kongl. Academiens val faller på honom torde han kunna förmås att en gång i månaden

¹ Kraus var ej den ende som sysslade med förarbeten till ett musiklexikon: Hallardt har varit i färd med dylikt och t. o. m. bragt det till fullbordan i manuskript (Morales-Norlind a. a. 33); vid samma tid har ock Envallsson begynt förarbeten för det Svenskt musikal. lexikon, som utkom 1802 (Företal därtill sid. 11).

åtminstone hålla publica föreläsningar och dessutom utarbete och handhafva hvad som i samma § för Directeuren utsatt blifvit. Jag förmodar, att han är den enda som kan gifva fullkomligt anseende åt detta arbete, emedan hos honom är förenadt allt hvad konsten och smaken kan fordra. Kunde äfven för honom utsättas någon liten lön, hoppas jag att han igenom sin nit och bemödande kan skaffa Kongl. Akademien någon deremot svarande förmon.»

Kraus' skizzer till ett musikaliskt lexikon finnas bevarade i KMA, vol. »Lovénska Handskriftsamlingen» Bd I. På första bladet är av Frigells hand antecknat: Framledne Kongl. Kapellmästaren Kraus' efterlämnade utkast till en musikalisk Dictionnaire. Samlingen är en suite lösa lappar av olika format (genomgående vanliga skrifvfolio, efter en, resp. två vikningar utöver den ordinarie här rubricerade som 4:o och 8:o), i bland sammanförda i häften om 2, 3 och 4 ark, vilka här benämnas fasciklar, förkortat fasc. Ingenstädes finnes direkt anteckning om tiden för författandet. Det förefaller dock troligt att deras tillkomst är utbredd över åtminstone några år: stilens karaktär växlar nämligen i smärre detaljer.

Fasc. I, 1—8, 4:o. Alfabetisk förteckning, upptagande svenska, franska, italienska och tyska uppslagsord, utan all text. — Fasc. II, 1—2, 8:o. Förteckning på operor av Lully och Rameau jämte årtal. — Fasc. III, 1—10, 8:o. = Fasc. I. — Fasc. IV, 1—4, 8:o. 1: övertonsindelningen av en sträng given. 2: Folkmängdsöversikt för Sverige; »Fagott svenska landtbrukets hinder och hjälp». 3: Nämnas Georg Michael Telemanns Unterricht im Generalbasspielen. 4: Detaljerad ackordbildningsläsa i direkt efterbildning av Rousseau (art. Accord i Dictionnaire). — Fasc. V, 1—2. Förteckning på bl. a. olika kadensformer med italienska benämningar. — Fasc. VI, 1. Antika musikskriftställare, delvis med årtal. — Fasc. VII, 1—4. Förteckning på några skrifter i Gluck-Piccini fejden samt Martinis Storia di Musica 1769 m. fl. — Fasc. VIII, 1. Anteckning om Correnten. — Fasc. IX, 1—2, fol. Notiser till artikel Academi. Följande sidor daterade med 1600, 1400 o. s. v., tydligen för notiser angående resp. seklers märkligare dictionnaireartiklar. — Fasc. X, 1—6. Schema över versfötter. 2: Citat via Forkel Gesch. d. Musik BD I, Buch IV § 156, av Lessings Laokoon. Förteckning över sånggudinnorna jämte deras attributer. Ett par längre, latinska versrader. — Fasc. XI, 1—2. Citat

ur J. G. Gmelius Reise durch Sibirien p. 89 med notexempel (troligen olika folkstammars melodier). — Fasc. XII, 1. Metrum, ritme. — Fasc. XIII, 1—4. Tyska, svenska, franska musiktermer i alfabetisk följd, utan text. — Fasc. XIV—XXXI. I alfabetisk följd antydningar till artiklar, understundom endast stickordet. Ang. musik: Melodien är et egit språk, följaktl. är regeln icke mindre än otilförlätelig som säger, at componisten skal imitera theatraliske declamationen, som i sig sjelf är en imitation. — Fasc. XXXII, 1—10. Alfabetiskt rubrikregister. — Fasc. XXXIII. Nämnas Pisendel, samt en del andra komponistnamn. Dessutom Gottfried Walthers Musikal. Lexikon Lpz 1732 samt Ein kleines musikalisches Lexikon i 8:o 1737 zu Chemnitz. — Fasc. XXXIV, 1—2. Nämnas Essay sur l'union de la poésie et la musique 1765. Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale etc. par Mr l'abbé Roussier, Paris 1764; d'Alemberts artiklar i Encyklopedien; Tartini, Trattatto di musica och Geminiani, Guida o Dizzionario armonico. Hänvisningar till Rousseaus Dictionnaire. Ackordlära, omfattande grundackord och omvändningar. — Fasc. XXXV. Anteckningar om ackorden som efterbildning av alikvottonserien. »Rameau ist der erste, der den Ursprung der ganzen Harmonie in der Resonanz des klingenden Körpers gefunden hat.» — Fasc. XXXVI—XXXVIII. Register i alfabetisk ordning.

Ur föregående översikt av skizzerna till Dictionnairen kunna endast få slutsatser dragas. Arbetet har icke avancerat över materialsamlandets stadium, och den personliga färgningen av framställningen, där en sådan kunde tänkas är omöjlig att bedöma. Blott så mycket framgår omedelbart, att Kraus ägnat mycket intresse åt denna sin uppgift som encyklopedist: han har samlat sitt material ur den tidens dominerande författare på området, främst Rousseau, vars Dictionnaire han flitigt studerat. Men även Rameau är honom bekant. Av äldre teoretiker äro italienare antydda, Tartini, Geminiani, likaså tyskar bl. a. Walthers Lexikon. Genom antalet av de verk han rådfrågat har han kunnat samla en avsevärd mängd uppslagsord och därigenom tillförsäkrat verket en stor innehållsrikedom. Anmärkningsvärt är, att tanken icke förefaller honom främmande att göra lexikonet även till ett personlexikon.