

STM 1956

JOSEPH MARTIN KRAUS

20/6 1756-15/12 1792

Av Richard Engländer

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för 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.

JOSEPH MARTIN KRAUS

20/6 1756—15/12 1792

AV RICHARD ENGLÄNDER

DET BERÄTTAS att Kraus under generalrepetitionen till sorgeskantaten för Gustav III, överväldigad av rörelse brast ut i gråt och föll i vanmakt vid dirigentpulten. Det var ej blott smärtan över den dyrkade monarkens plötsliga död som vållade sammanbrottet. Den 36-årige tonsättaren, som konstnärligt trott sig stå vid början av en ny väg, anade sitt eget öde. Sju månader senare hade hans lungsjukdom fullgjort sitt värv.

Joseph Martin Kraus, som kommit till Sverige 1778 och 1781 utnämns till 2:e och 1787 till ord. svensk hovkapellmästare, är utan tvivel den mest geniale och originelle utländske musiker som någonsin beträtt svensk mark i avsikt att ägna detta land all sin konstnärliga kraft. Det är lätt att konstatera ett sådant faktum men svårare att närmare precisera, vari hans betydelse för svensk kultur ligger. Man har något ensidigt — synes det mig — framställt Kraus som den betydande symfonikern som nästan ensam representerar den eljest rätt obetydliga svenska symfoniken under wienklassicismen. Senast har Stig Walin sysselsatt sig med denna fråga. Redan Adolf Lindgren visade eftertryckligt på c-moll-symfonien från 1783, tillägnad Joseph Haydn, som var en av den svenske hovkapellmästarens tidigaste beundrare. Symfonien skrevs dock under en tid av flera års bortovaro från Sverige, och det är ej ens säkert, att den någonsin uppförts i den svenska huvudstaden under Kraus' livstid. Annorlunda ligger det till med en annan »symfoni i c-moll», Symphonie funèbre, sorgesympfonien för Gustav III, uppförd f. f. g. i Riddarholmskyrkan den 13 april 1792. Men detta gripande instrumentalverk kan redan av formella skäl ej inordnas i den symfoniska produktionen i egentlig mening. Att det efter Kraus' död ideligen förekommer på programmen i Stockholm, i Norrköping och annorstädes, beror i första hand på historiska och politiska associationer och ej på verkets mer eller mindre symfoniska karaktär. Jämte sorgeskantaten framstod denna symfoni för många svenskar ännu vid 1800-talets början som den gustavianska epokens högtidliga och tragiska slutackord.

Det finnes emellertid andra toner hos Kraus: balettsatser med »all-ungarese»-inslag, sceniska mellanspel till Molières Amphitryon i spiri-

tuell nyfransk stil, som tack vare Monvels berömda teatertrupp vann stor popularitet i Stockholm. Det finnes snillrika stråkkvartetter som publicerats med Gustav III:s stöd och som uppenbarar märkligt subjektiva detaljer, och vi har den pompösa uvertyren till »Dido och Aeneas», denna lika beryktade som berömda »teatraliska koloss», som varken konungen eller tonsättaren skulle få uppleva på scenen.

Allt detta verkar som spillror av ett stort tonsättaröevre, och tänker man på följderna av Kraus' flykt bort från det välorganiserade tyska musiklivets kanske alltför trygga traditioner, kunde man vara benägen att betrakta honom som en outsider i musikhistorien. Det skulle dock betyda att man endast halvvägs förstode det säregna i hans mission och musikhistoriska ställning.

Man brukar tala om det »gustavianska Stockholm», om Bellmans, Anna Maria Lenngrens eller J. H. Kellgrens Stockholm. Man kunde också tala om Kraus' Stockholm liksom man talat om Schuberts Wien. Kraus tillhörde Stockholm i knappt halvtannat årtionde, och en del av denna tid tillbragte han fjärran från den svenska huvudstaden, på europeiska resor, ehuru i ständig brevförbindelse med dess andliga elit och i personlig kontakt med sin uppdragsgivare, konungen. Men denna jämförelsevis korta tid var dock tillräcklig för att skapa en enhet mellan individuellt konstnärlig stil och andlig miljö, att förmedla den sydtyiske emigrantens artisteri till den gustavianska epokens egenartade andliga typ. — »An fremden Ufern soll das Glück mich erwarten» —, med dessa ord hade göttingenstudenten Kraus 1777 underrättat föräldrarna om den förestående skilsmässan från Tyskland. I ett brev sex år efter Kraus' död konstaterar Fredrik Samuel Silverstolpe återigen, att Sverige med Kraus hade vunnit just den personlighet man längtat efter — en tonsättare »som var mer än endast musiker».

Förutsättningen för att Kraus ej endast blev vän utan även konstnärlig tvillingbroder med en Sergel, en Kellgren, en Desprez, var det intellektuella självmedvetandet hos den nya borgerlighet, som han genom sin uppfostran tillhörde. Hans särställning framträder tydligt vid en jämförelse med två andra ledande stockholmsmusiker före sekelskiftet 1800, Vogler och Naumann. Abbé Voglers borgerliga typ är vanprydd av hans brist på smak, hans halvbildning och underklassartade skryt. Johann Gottlieb Naumanns personlighet är däremot resultatet av en imponerande social och intellektuell ambition; den präglas av insikten om den konstnärliga soliditetens och den borgerliga ordningens nödvändighet. Hos Kraus möter vi en borgerlighet av helt annan art. Redan under uppväxtåren ägde han alla möjligheter till humanistisk bildning, alla de fördelar som borgerligt välstånd i ett vårdat hem inom den högre ämbetsmannaklassen kan ge. Den unge Kraus var det mannheimska jesuitgymnasiets stolthet: han lyste lika

mycket med sina kunskaper i latin och tysk litteratur som i musik, han kunde redan under skolåren lyssna till Tysklands berömdaste orkester och dess symfoniska konst, han fick musicera med några av stadens bästa stråkartister och studerade sedan juridik och filosofi vid universiteten i Erfurt och Göttingen. Kraus' utgångsläge påminner i viss mån om den unge Goethes.

Men vad gjorde han? Han företog sig det osannolikaste man kan räkna ut! Han började med en frän kritik av den borgerlighet han ytterst hade allt att tacka för, han valde det osäkra för det säkra. Innan han plötsligt var beredd att tillsammans med en ung svensk studiekamrat från Göttingen emigrera, publicerade han anonymt en estetisk stridsskrift med slagordet »Revision av vår tids musik» som motto — en pamflett, med vilken han gjorde sig eller rättare *ville* göra sig omöjlig i sitt tyska hemland.

Fredrik Samuel Silverstolpe talar vid ett tillfälle om det »aningsfyllda» som utmärker Kraus' musikdramatiska konst, hans förmåga att genom musikaliska symboler sammanbinda djärvt skiftande sceniska tablåer. Just denna intuition synes ha lett den unge Kraus till Gustav III:s Stockholm, och Kraus har förlänat denna miljö något av sin egen stil, av den romantiska oändlighetslängtan som lever i hans symfoni i ciss-moll, i hans violinsonater eller i nymfernas nattliga kör i operan Proserpin. Kanske mer än någon annan har den romantiske musikern Kraus påverkat diktaren Kellgren, Voltaires anhängare. Kellgren som eljest var sparsam med superlativer talar om »geniet» Kraus. Han skriver i samband med intrigerna kring operan Dido och Aeneas: »Stackars Kraus! Är det ett öde för geniet att glömmas bort medan scharlataner från alla världens änder reusserar!»

Men å andra sidan — och det är lika viktigt —: individualisten Kraus har tack vare det gustavianska Stockholm bevarats från en konstnärlig och mänsklig nihilism som han förr eller senare skulle ha hemfallit åt i Tyskland. Han upptäckte i dåtidens Stockholm en ny klassicistisk strömning som snart skulle förstärkas genom intrycken från Rafaels bildkonst i Rom, genom givande samtal i Wien med Haydn och med Gluck, vars operor han delvis kunde utantill, och med den beundrade kontrapunktikern Johann Georg Albrechtsberger, som några år senare skulle bli Beethovens lärare.

Skulle man utan varje tidshistorisk hållpunkt konfronteras med Kraus' personlighet, kunde man i första ögonblicket rent av gissa på en gestalt från 1900-talets början i stil med en Feruccio Busoni. Man kan hos bägge finna samma idealitet i det konstnärliga, samma säkerhet i kritik och självkritik, samma mångsidighet och nyfikenhet i fråga om konstnärliga, andliga och folkliga intryck, samma litterära ambition och samma envishet i strävan att vinna klarhet om begreppen

opera och drama, — men med den skillnaden, att omedelbarheten och den gestaltande fantasien är ojämförligt mycket rikare hos komponisten till Aeneas i Karthago än hos skaparen av Doktor Faust.

Liksom konstnärstyper av Busonis art har också Kraus en överdriven rädsla för att bli banal, att fastna i alltför lättfångande tongångar. En fåfäng hovsångerskas envishet förmådde honom att för ordningens skull skriva koloratur, och han misslyckas när han försöker sig på en menuett i Haydns stil. — En operascen eller en romans av Kraus är fylld av paustecken mellan fraserna och notbilden avslöjar honom som en pianissimots fetischdyrkare — på gränsen till manér. I sådana sammanhang skulle Anna Maria Lenngrens älskvärda ironi och Bellmans vänskap visa sig som ett nyttigt korrektiv. — Kraus blev Bellmans viktigaste medhjälpare vid den musikaliska redigeringen av Fredmans Epistlar. Han samarbetade med diktaren i några musikaliska sketcher av sällskapstyp för stadsarkitekten Palmstedts glada umgänge, och Bellman å sin sida tillägnade vännen Kraus Fredmans Epistel nr 75, »Skratta mina barn och vänner».

Man bör känna den gustavianska epokens fantasiriktning, dess idérikedom och litterära genialitet för att rätt uppfatta Kraus' egenart. Hans musik till några rader av den italienske modediktaren Metastasio får oemotståndligt en ton av förfinad Gluck, det franska vokalrondot som musikalisk formram för en övergiven ung kvinnas meditationer, »Dors mon enfant», förvandlas i Kraus' hand från en menlöst elegant musikalisk struktur till en sublim psykologisk studie. Ingen konstnär i den gustavianska kretsen visar så tydligt som Kraus, att dess konstnärliga anda i grund och botten varit något helt annat och vida mera än en tjusande, lekande och ytlig rokokko.

Under sina sista stockholmsår skrev Kraus musik till ett ode av C. G. Nordforss, på 1790-talet uppskattad regissör och andre direktör för den dramatiska scenen. Hans dikt, »Ynglingarne», blev utgångspunkten för Kraus' radikalaste verk. Allt det som hos honom verkar överraskande, okonventionellt, modernt, möter oss här: uttryckets pregnans, avståndet från onödigt omskrivning och måleriska detaljer, logisk koncentration och intimitet i uttryck. Med kuslig säkerhet har Kraus här musikaliskt återgivit den starka kontrast som allt är beroende av i texten till »Ynglingarne»: ynglingen som trots alla svårigheter bemästrar sitt öde, ynglingen som bäddad på rosor vräkes omkull av första storm. Denna dikt och musik kunde tolkas som en slags posthum konstnärlig och mänsklig förklaring till den unge Kraus' ödesdigra beslut att styra kosan mot Norden, till Gustav III:s Sverige —, ett beslut som i avgörande utsträckning kom att prägla den gustavianska epokens intellektuella och konstnärliga nivå.