# Joseph Martin Kraus (1756–1792)

Joseph Martin Kraus (1756–1792) kan sägas vara en av 1700-talets mest begåvade och särpräglade kompositörer. Han föddes i den tyska centralorten Miltenburg am Main och fick sin tidigaste formella skolning i det närliggande Buchen och vid jesuitgymnasiet och musikseminariet i Mannheim, där han studerade tysk litteratur och musik. Efter juridikstudier vid universiteten i Mainz och Erfurt, tillbringade Kraus ett år hemma i Buchen 1775–1776, där hans far stod anklagad för myndighetsmissbruk, en anklagelse som senare drogs tillbaka. 1776 återupptog han sina juridikstudier vid universitetet i Göttingen, men påverkad av det som fanns kvar av Göttinger Hainbund, ett Sturm und Drang-förbund, började han överväga en bana inom musiken. 1778 publicerade han sin avhandling *Etwas von und über Musik*, ett av de få genuina teoretiska verk som tillämpar *Sturm- und Drang*-rörelsens teorier på musiken.

1778 beslöt sig kompositören, uppmuntrad av en studentkamrat Carl Stridsberg, att helt ägna sig åt musiken och försöka få anställning vid Gustav III:s hov i Sverige. Även om han blivit lovad en plats fann han det svårt att få fotfäste i Stockholms kulturella värld, och de närmaste två åren blev ekonomiskt sett ytterst bekymmersamma när han kämpade för att övervinna de politiska hindren. Hans opera *Azire* refuserades av Kungliga Musikaliska Akademien, men 1780 fick han i uppdrag att på försök komponera en opera, *Proserpin*, vars text hade kungen själv till upphovsman. Det framgångsrika privata uppförandet på Ulriksdals slott 1781 ledde till att Kraus utnämndes till biträdande kapellmästare. Dessutom bekostade Gustav III året därpå en rundresa i Europa för att han skulle lära känna det senaste inom musik och teater. Färden gick genom Tyskland, Wien, Italien, England och Frankrike, där han mötte samtida förgrundsfigurer som *Gluck* och *Haydn*.

1787 var Kraus tillbaka i Stockholm och följande år utnämndes han till förste kapellmästare och rektor vid Kungliga Musikaliska Akademien. Under de närmaste åren växte hans rykte som kunnig dirigent, aktiv kompositör och lärare med höga pedagogiska ambitioner. Han var medlem i *Palmstedts litterära cirkel* och bidrog i hög grad till att ge Stockholm en plats bland Europas ledande kulturella centra. Efter mordet på Gustav III 1792 insjuknade Kraus i tbc och dog vid 36 års ålder.

Som kompositör är Kraus att betrakta som en av seklets största nydanare. I hans första utbildning ingick Mannheim-skolans italienska stil, Franz Xavier Richters och J. S. Bachs stränga kontrapunktik, likaväl som den dramatiska stilen hos C.P.E. Bach, Gluck och Grétry. Han var en mångsidig begåvning och förutom kompositör var han också teoretiker, pedagog och författare (en diktsamling och en tragedi). Utmärkande för hans kompositioner är det oväntade, det dramatiska och det är därför inte förvånande att finna många stildrag som förebådar 1800-talets musik.

Orkestermusik spelade liksom för praktiskt taget alla 1700-talstonsättare en viktig roll i Joseph Martin Kraus' produktion, trots att hans huvudsakliga inriktning var musik för scenen. Redan i hans ungdomsverk, skrivna under studieåren i Mannheim, där han som elev vid jesuitskolan studerade hos medlemmar av Mannheims berömda hovkapell, komponerade han orkesterverk, symfonier, konserter m.m. och han fortsatte med det, om också sporadiskt, under återstoden av sitt liv, med ett krön i den känslosamma *Symphonie funèbre* för Gustaf III:s bisättning 1792.

Eftersom orkesterverk var det avgörande medlet för att främja en tonsättares rykte och tillfällen både till publicering och framföranden fanns på nästan alla de platser där Kraus levde eller som han besökte, bibehöll han intresset för genren även om hans verk för teatern övervägde. Härigenom kunde han skriva musik som både återspeglade en vidgad förståelse för samtidens vanliga symfonistilar och demonstrerade hans egen ytterst originella musikdramatiska stil, rotad i en *Sturm und Drang*-estetik.

Kraus började redan tidigt att komponera symfonier och han fullbordade den sista några månader före sin död. Den orkestermusik som Kraus komponerade är relativt begränsad till omfånget: bara 14 symfonier, en konsert (för violin) och två tillfällighetskompositioner har bevarats. Men det finns tecken på att en större andel sådana verk har gått förlorade, särskilt från hans tidigare år. Så har t.ex. 6 symfonier, skrivna i Göttingen och omtalade i Kraus brev, försvunnit och detsamma gäller grupper av verk från Buchen, Mannheim och Paris.

I ett brev daterat den 26 september 1800 skriver Kraus' förste lärare, Buchen-rektorn Georg Pfister, att tonsättarens tidigaste verk, skrivna i Mannheim, bestod av ”små symfonier och *quadros*” (sistnämnda sannolikt orkesterkvartetter sådana som hans kollega Carl Stamitz skrev på 1760-talet). Bevarade verk som preliminärt kan dateras till denna period – två pantomimer och två symfonier – visar redan att Kraus experimenterade med att blanda symfonisk form med dramatiskt innehåll. Så innehåller t.ex. symfonin i A-dur (VB 128) en fullständig ”jaktscen” i fjärde satsen, med temata direkt hämtade från samtida jaktsignaler. Och titlarna på de andra tidiga verken, Pantomim och Sinfonia buffa, talar sitt eget språk om dramatiska anspelningar. Kraus fortsatte att skriva symfonier under sina universitetsår; hans avresa från Göttingens universitet 1776 firades med ”en av hans symfonier med trumpeter och pukor (som framfördes) som en avskedshyllning med tusen välgångsönskningar”, enligt Pfister. Dessutom förtecknas i ett brev till föräldrarna från Göttingen, daterat den 28 december 1777, en svit av sex symfonier och två sinfonie concertante (för flöjt, violin, viola, violoncell respektive violin–viola) bland ”fertigen Arbeiten”, uppenbarligen ett tecken på att han ansåg orkestermusik vara viktig för att etablera sig professionell tonsättare.

Det som finns besvarat vittnar om verk genomströmmade av dramatik som gör dem mer teatraliska än vanliga massproducerade konserter. Intresset för scenmusik ökade under hans sista år när teatern spelade en större roll än symfonierna i Stockholms musikliv.

Kraus' orkestermusik utmärks av ett starkt dramatiskt, rentav programmatiskt element, som enligt A Peter Brown i symfonierna i ciss-moll och c-moll tar överhanden över form och struktur. Kraus strävade medvetet efter att ändra formmönstren i sina orkesterverk för att framhäva deras teatraliska prägel och betona okonventionella harmonier, oväntade melodikurvor och dubbeltydiga former.

Med sitt nära förhållande till företrädarna för den litterära *Sturm und Drang*-rörelsen kan Kraus sägas vara en av de få kompositörer vars musik återspeglar principerna inom denna riktning. Ett speciellt kännetecken är det flitiga användandet av molltonarter, något som, bland annat hos Mozart och Haydn, har gett upphov till påfallande dramatiska och känslostormande instrumentalkompositioner. Den dunkla färgskalan tillsammans med växlande dynamik, tremoli i stråkarna och markerade, rytmiskt återkommande mönster förebådar romantikens värld och visar ibland upp ödesmättade och oroande stycken fulla av dramatik och lidelse och ett känslosvallande innehåll, i kontrast till den mer stadgade wienklassicismen. Mollsymfonierna visar på hans *Sturm und Drang*-tillhörighet och hans förkärlek för känsla och lidelse framför klarhet och förutsägbarhet.

När Kraus flyttade till Stockholm 1778, blev tillfällen till framföranden (och publicering) av orkestermusik mera begränsade. Visserligen fanns det en aktiv offentlig konsertserie som hade blomstrat i den svenska huvudstaden alltsedan Johan Helmich Roman grundade den 1731 och där symfonier spelades regelbundet, men vid dessa konserter tycktes man föredraga utländska verk. Av de 280 symfonier som spelades vid offentliga konserter i Stockholm under tiden 1780–1813 var bara 29 av tonsättarna födda eller verksamma i staden. Kvar blev bara de få privatkonserterna och hovfunktionerna som anledningar till att komponera orkesterverk.

När Kraus återvände till kontinenten under sin fyraåriga *grand tour* ökade hans möjligheter betydligt. Han började inte bara åter skriva orkesterverk, han sökte också upp förläggare för att få dem

utgivna. Hans förre lärare i Mannheim, Pater Alexander Keck, mindes Kraus' besök i Tyskland 1783: ”Hemma började han förbereda en symfoni, vars partitur han tog med sig när han for”. Detta kan ha varit det verk som han skänkte Joseph Haydn under sitt besök på Esterháza senare det året. I Wien sökte han upp musikförläggaren Johann Traeg och överlämnade ett stort antal manuskript, uppenbarligen avsedda för utgivning. Där ingick en svit kontradanser och utdrag ut operan *Aeneas* (uvertyren och en balett) samt violinkonserten. Senare sände han partituret till två symfonier (i Ess-dur respektive c-moll) till Traeg från Paris. Alla dessa kompositioner, som först annonserades i wienska tidningar 1787, angavs vara till salu i Traegs kataloger så sent som 1799 (som Alexander Weimann har uppgivit).

Paris var självfallet 1700-talets musikförlagscentrum, och det var här som Kraus, enligt Pater Romanus Hofstetter, fortsatte att skriva orkesterverk för utgivning: ”I Paris skrev han ett antal symfonier, som han framförde i föräldrahemmet *a quatro*, eftersom vi inte hade tillräckligt med musiker; ändå gjorde de det allra största intryck”, skrev han till Fredrik Silverstolpe 1801. Fastän inga symfonier i själva verket publicerades under Kraus' namn i Paris under hans besök där 1785–86, trycktes åtminstone två verk, symfonierna i e-moll och D-dur, med felaktig angivelse om Giuseppe Cambini och Joseph Haydn, i den franska huvudstaden kort efter hans avresa. Dessa verk förblev oupptäckta tills helt nyligen.

När Kraus återkom till Stockholm 1787, började han utnyttja sin ställning till att komponera orkesterverk för speciella tillfällen. Han medverkade också vid offentliga konserter och dirigerade den första Mozart-symfonin i Sverige i Riddarhussalen 1789.

# Symfonier

## Symfoni i A-dur, VB 128

*1. Allegro assai*
*2. Allegretto*
*3. Minuetto*
*4. Presto*

Symfonin i A-dur (VB 128) är Kraus tidigaste ännu bevarade. Av stilen att döma tillhör den hans första studieår i Mannheim 1768–1772 då medlemmar i det berömda Hovkapellet i Mannheim hade stort inflytande på honom. Redan i detta tidiga verk kan man finna tecken på Kraus intresse för den dramatiska strukturen. Den första satsen karakteriseras av djärva harmonier, blixtrande tematiska grupperingar och brett utarbetade temata, medan den andra satsen är utpräglat lyrisk. Denna symfoni och ytterligare en är de enda som innehåller en menuett full av strukturella kontraster och en något oklar dansrytm i stället för den förväntade stadgade 3/4-takten. Den sista satsen däremot är ett dramatiskt kraftprov som i huvudtemat har en musikalisk skildring av en jakt inklusive riktiga hornstötar. Manuskriptet inte är helt komplett, bl.a. har violastämman nästan helt fallit bort. I de avsnitt den saknas har för denna inspelning en sådan tillagts genom oktavfördubbling av basstämman. Detta är en möjlig tolkning av verket även om den ursprungliga stämman kan ha varit mer fristående, vilket de kvarvarande sektionerna i andra och fjärde satserna möjligen kan antyda.

## Sinfonia buffa i F-dur, VB 129

*1. Allegro*
*2. Andantino*
*3. Presto assai*

Sinfonia buffan i F-dur (VB 129) skrevs antagligen också under Kraus tidiga år i Mannheim. I motsats till föregående verk är detta en italiensk sinfonia i tre satser med en titel som speglar det dramatiska innehållet i hela kompositionen. Symfonin är en pantomim i miniatyrformat med en första sats som snabbt rör sig mellan kontrasterande scener, från plötsliga emotionellt laddade utbrott till melodier som dör bort i en oroande tystnad. Detta ovanliga drama når sin höjdpunkt i slutet där en stigande treklang ställer en obesvarad fråga. Andra satsen med sin enstämmiga sångliknande början och sina tvära kast mellan dur och moll ökar spänningen i det dramatiska innehållet. Finalen är en snabb perpetuum mobile med långa virtuosa passager för flöjterna, en stråksektion som i sitt nyskapande för tankarna till Verdi och ett avsnitt med reminiscenser av gregoriansk sång, som om en tiggarmunk vandrade genom det musikaliska landskapet i detta abstrakta drama.

## Symfoni i F-dur, VB 130

*1. Allegro*
*2. Andante*
*3. Presto*

Symfonin i F-dur (VB 130) komponerad för liten orkester med par av blåsare och stråkar, skrevs 1776 då Kraus tvingades tillbringa en tid i Buchen. De tre satserna visar tydligt Kraus utveckling som kompositör, på samma gång som de tar hänsyn till Buchen Kapelles begränsade resurser. Den första satsen är en genomarbetad komposition med särskilt aktgivande på den formella uppbyggnaden. Mannheimtekniken vittnar om hans avslutade studier och det marschliknande andratemat är avsett att tilltala dåtidens publik. Den lyriska andra satsen har ett överflöd av framvällande melodier vars tekniska uppbyggnad ger dynamiska kontraster och accenter utan att det särskilt behöver anges i partituret. Finalen är en stiliserad jaktscen i 6/8-takt, snabb och livfull, men utan de särskilda antydningar som karakteriserar symfonin i A-dur.

## Symfoni i C-dur, VB 138, ”Violin obligato”

*1. Adagio – Allegro*
*2. Andante*
*3. Allegro*

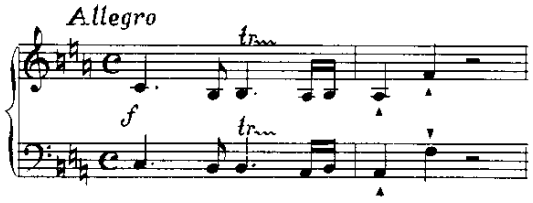
Symfonin i C-dur med obligat violin (VB 138) härrör från Kraus första år i Stockholm 1778–1779. Den är också i tre satser och föregriper den förkärlek för överraskande harmonier som finns i hans senare verk. Det mest framträdande draget består i en soloviolin vars virtuosa stämma inte är lika markerad som i en konsert men mer markerad än en vanlig obligat stämma. Detta är 1700-talets motsvarighet till Berlioz *Harold i Italien* där solisten samverkar helt med orkestern, ibland som solist och ibland som primus interpares. Kraus har dessutom också kortare obligata insatser för flöjt och cello vilket ger verket en egenartad klangfärg. Den långsamma inledningen har den oväntade tonarten e-moll med lagrade förhållningar som leder fram till ett kort violinrecitativ och slutar med ett tutti i g-moll. Huvudtemat ställer unisona stämmor mot hela orkestern i kraftfull kontrast och tas sedan upp mellan soloinstrumenten och orkestern på ett sätt som påminner om en concerto grosso. Andra satsen är ett mjukt svepande lyriskt stycke med ständigt skiftande klanger, medan finalen ställer två- och tretaktsrytmer mot varandra i ett vilt framrusande perpetuum mobile ända till dess slut.

## Symfoni i C-dur, VB 139

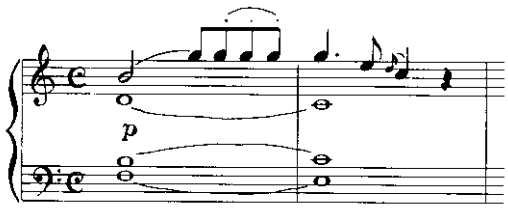
*1. Andante di molto – Allegro*
*2. Un poco andante*
*3. Allegro*

Symfonin i C-dur (VB 139) företräder en helt annan värld än den känsloladdade uvertyren. Det är denna inspelnings tidigaste komposition, från Kraus' första tid i Sverige. Enligt en anteckning av Silverstolpe på den enda bevarade kopian (Uppsala universitetsbibliotek) skrevs den 1781, alltså ett systerverk till den mera kända c-mollsymfonin. I sin relativt korta tresatsiga form motsvarar symfonin vad J A P Schulz kallade en *Kammersinfonie* i sin artikel om symfonin i Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74). Det ringa omfånget och den för 1781 ovanliga orkesterbesättningen – dubbla flöjter och horn samt besiffrad bas, trots att celli och kontrabasar ofta är diviserade – gör det troligt att den framfördes vid en privatkonsert med bara en musiker i varje stämma.

Det finns ett antal drag som gör verket ovanligt. Ett sådant framgår redan av inledningen: det börjar med en långsam inledning om tio takter i den parallella molltonarten. Avsnittet består av en rad lättflytande förhållningar, som leder till en halvkadens i allvarlig stämning. Denna tycks bekräftad av det inledande ilskna unisono-motivet (Ex 1a), omedelbart övergående i det egentliga huvudtemat fyra takter senare (Ex 1b). Liksom Beethoven nära trettio år senare utarbetar Kraus sitt tema genom mångfaldig upprepning och sekvenser samt bygger ut det genom expansion och variation. Genom att återanvändas som kärnmotiv i sidotemat tycks det i själva verket ge satsen en nästan monotemarisk karaktär. Rytmisk omväxling av två- och tretakt ökar intresset liksom Kraus' ständiga växling av orkesterfärgen. Det finns ingen avgörande kadenssituation som aviserar expositionens slut utan Kraus modulerar raskt bort från dominanttonarten genom stegvisa variationer av inledningsmotivet. Återgången till rekapitulationen anmäls unikt nog bara genom inledningsmotivet i basen utan överstämmorna. Det snabba passagespelet i violinerna – ett nytt material – erinrar om vad som finns i talrika Gluck-kompositioner.




*Ex 1a*




*Ex 1b*

Andra satsen är tvetydig från harmonisk synpunkt under den inledande frasen. Fastän tonartsbeteckningen kunde tolkas som den förväntade dominanten, börjar satsen i själva verket i subdominantparallellens moll och kommer inte fram till tonikans G-dur förrän tio takter längre fram i frasens slut. Tvärtemot de flesta andra tonsättare från den tiden lägger Kraus ofta ut sin andra sats i rondoform, som för första gången här. Den första episoden utmärks av omfattande kromatik och utsträckta kadenserande ackord, varefter huvudtemat återkommer i avkortad form. Den andra episoden uppdelas i två sektioner, den första ett kort flöjtsolo, den andra ett slags omvänt Mannheim-crescendo – olika lager av instrument tillkommer allteftersom dynamiken avtar – varpå satsen slutar med ett unisont parlando.

Den tredje satsen är en stiliserad 6/8-gigue, också den i rondoform. Här använder Kraus motrörelse i violiner och basar i de olika episodernas övergångar och förskjutna staccato-accenter, för att ge den snabba satsen rytmisk pregnans.

## Symfoni i ciss-moll, VB 140

*1. Andante di molto – Allegro*
*2. Andantino*
*3. Minuetto I – Minuetto II*
*4. Allegro*

Ciss-mollsinfonian (VB 140) är den ena av de enda två symfonierna i denna tonart, komponerade under 1700-talet. Det är också en av två symfonier med fyra satser komponerade av Kraus. Kompositionen är ett motstycke till *Symfonin i C-dur* (VB 139) från 1782. Det är en *symfonia da camera* med endast en musiker i varje stämma och den har en utsmyckad basstämma som förmodligen spelades av Kraus själv. Stora delar av detta verk användes senare i den mer kända *c-mollsymfonin* (VB 142), bland annat den långsamma inledningen, en hyllning till Glucks opera *Iphigénie en Aulide*. Den första satsen karakteriseras av snabbt växlande temata och strukturer, från vilda tremoli i stråkar och flöjter i det inledande *allegrot* till de lyriska avbrotten, allt mot en bakgrund av ett obevekligt ostinato som driver musiken framåt som ett slags evighetsmaskin. Den andra satsen är komponerad enbart för stråkar, men melodislingorna tycks ge den en tätare struktur. Här märks också Kraus komplexa rytm. Den tredje satsen är en egendomlig *al roverso* menuett där den andra halvan helt enkelt är den första spelad baklänges. Kontrast till denna är den spöklika trion vars vaga huvudtema är en korsning mellan en värdig basse dance och ett utkast till en menuett. Verket avslutas med ett kraftfullt pådrivande *allegro*, baserat på ett enda motiv som dyker upp i alla stämmorna som en envis kommentar. Det är långt ifrån någon ”förövning” till den senare symfonin i c-moll, utan detta vilda och mindre formbundna stycke är ett unikt exempel på *Sturm und Drang*, alltid lika rik på överraskningar.

## Symfoni i e-moll, VB 141

*1. Allegro spiritoso*
*2. Adagio non tanto ma con espressione*
*3. Presto*

Symfonin i e-moll (VB 141) påbörjades antagligen i Amorbach i december 1782 och fullbordades i Regensburg i mars följande år. Man vet att Kraus beundrade både Rosettis och Haydns symfoniska verk och det kan ha påverkat honom att börja med denna komposition. I Regensburg fick han ett furstligt mottagande som officiell gäst hos Thurn och Taxishovet, med dagliga konserter till hans ära och detta kan ha gett honom impulsen att fullborda symfonin som en speciell gåva till Regensburgsorkestern; i tredje satsen fogas en flöjtstämma till oboe och horn (en i huvudtonarten och den andra mestadels i dur) och en i stråkarna. Verket publicerades i Paris 1787 under den populäre Giuseppe Cambinis namn, och till helt nyligen ansågs det vara en av hans kompositioner. Men nyare forskning har visat att denna symfoni inte har den ringaste likhet med något av Cambinis verk, och dessutom finns i Regensburg notutskrifter som bär Kraus prägel och som är av tidigare datum. En förklaring till detta mysterium är att Kraus antagligen lämnade bort kompositionen (tillsammans med några andra) för att publiceras i Paris. Men utgivaren Boyer som visste att den okände Kraus inte var något säljande namn ersatte det i stället med den mer populäre Cambinis. I en tid utan upphovsmannarätt var detta flitigt förekommande, och sålunda tillhör detta verk förmodligen ”de vackra och briljanta symfonierna”, komponerade i Paris, som Roman Hoffstetter nämner och som tidigare troddes vara försvunna. Symfonin är i tre satser. Den första är en snabb uppvisning i virtuos orkestrering med typiska franska oregelbundna rytmer, strukturella växlingar och överraskande känslofyllda temata. Den andra satsen är en melodiös lyrisk episod, påminnande om Haydn, med stråktemata lagrade mellan fiol, viola och bas. Varje avsnitt avslutas med ett distinkt oboe- eller hornsolo. Finalen är också snabb med gällt ljudande stråkar och framrusande skalor som nästan ger en

känsla av perpetuum mobile. Den omsorgsfulla orkestreringen och de snabbt skiftande harmonierna för tankarna till Beethoven.

## Symfoni i c-moll, VB 142

*1. Larghetto – Allegro*
*2. Andante*
*3. Allegro assai*

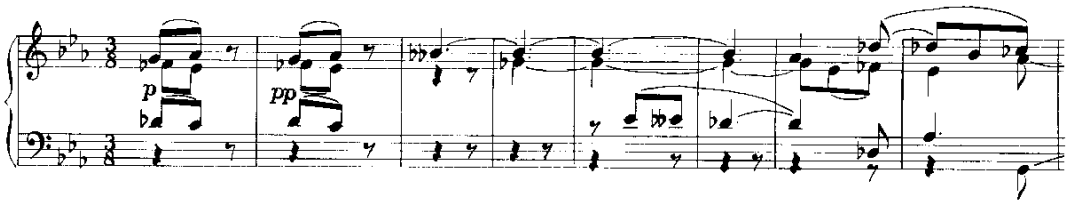
C-mollsymfonin (VB 142) kan betraktas som Kraus' mest kända verk. Som det ena av de båda verken i den wienske musikförläggaren Johann Traegs sortiment finns det i exemplar i Prag, Milano, Regensburg, Brno och på andra platser. Det utgavs 1797 av Breitkopf & Härtel och en recension i *Allgemeine musikalische Zeitung* 1817 kallade symfonin ”mycket uttrycksfull” och tillskrev den ”tysk kraft”. Det finns minst två moderna utgåvor (Wiesbaden 1956 och Stockholm 1960, den senare ingående i *Monumenta Musicae Svecicae*-serien) och inte mindre än tre inspelningar.

Tillkomsthistorien är förvirrande och byggd på andrahandsuppgifter, trots att symfonin kan sägas utgå från den säregna ciss-mollsymfonin skriven i Stockholm 1782. Enligt Kraus-biografen Karl Friedrich Schreiber (1928) var det denna symfoni som Pater Keck i det ovan citerade brevet menade ha påbörjats i Amorbach 1782 och avslutats i Wien några veckor senare. Enligt Silverstolpe skänktes denna symfoni till Haydn; i sina *Några återblickar* (1841) skrev han: ”---Haydn, vilken långt senare var stolt över att äga ‘detta verk av ett stort geni’.” Denna uppgift visar dock några motsägelser. Den bevarade partiturautografen (Uppsala universitetsbibliotek) är genomgående skriven på franska och på franskt notpapper, vilket kunde bekräfta den kryptiska uppgiften på en manuskriptkopia av Pehr Frigel (Musikaliska akademiens bibliotek): ”in Parigi”. Dessutom utannonserade förläggaren Traeg den i Wien endast under början av 1785 – dvs i en andra uppsättning verk i anslutning till en omfattande korrespondens mellan honom och tonsättaren från Paris –, vidare är det andra paret horn, som Engländer menar tillfogade för Esterháza, skrivna på ett nedre notsystem i autografen med en handstil som Kraus använde efter 1787. Trots att autografen kan ha varit ett andra exemplar avsedd för en förläggare i Paris, är det uppenbart att det finns skäl nog att ifrågasätta den traditionella bilden av tillkomsten.

Vilket ursprunget än må vara, Wien 1783 eller Paris 1785–86, kan man inte betvivla att denna känsloladdade symfoni har mycket att tacka Haydn för när det gäller form och struktur. En jämförelse mellan de båda symfonierna i ciss-moll respektive c-moll visar att ett stilskifte har skett. Det senare verket har blivit mera expansivt, temata mera lyriska, utvecklingen av det melodiska materialet mera omfattande och uppfinningsrik, harmonierna djärvare, särskilt beträffande dissonansbehandlingen, och orkestreringen tätare och mörkare genom att ersätta paren av flöjter och horn i de tidigare verken med oboer, fagotter, fyra horn (två i tonikan och två i parallelldurtonarten), den överflödiga cembalons försvinnande och expansion i stråkarnas mellanstämmor. Kraus förtätar också strukturen, utesluter det föregående verkets underliggande *roverso*-menuett och får en tresatsig symfoni sådan som den franska publiken föredrog.

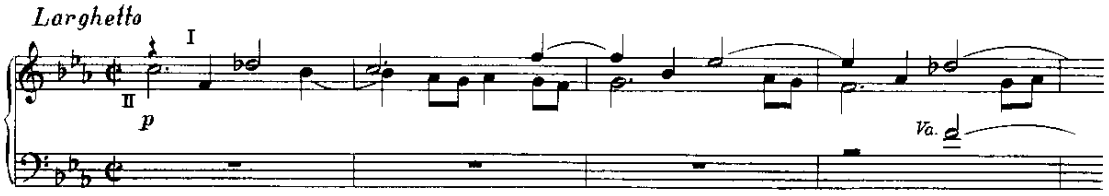
Symfonin i c-moll börjar med en rad förhållningar påminnande om de första takterna i Glucks uvertyr till *Ifigenina i Aulis*, en medveten anspelning som flyttats över från den tidigare versionen (Ex 2). Till skillnad från Gluck, som bara låter en tvåstämmig kontrapunkt sträcka sig över två takter, utvidgar Kraus satsen till trestämmig över mer ån två dussin takter. Han överger polyfonin i takt 24 genom tillägg av ett centralt avsnitt med flygande stråkpassager och synkoperingar, som understryker *Sturm und Drang*-sambanden, innan avsnittet dör bort inför den väntade halvkadensen. *Allegro*-avsnittet i första satsen kan indelas i sex storskaliga perioder var för sig med den tredelning som är vanlig i sonatformen. Det ivägrinnande huvudtemat varieras genom att den tematiska strukturens

omfång utvidgas. Musikflödet från expositionen över den korta genomföringen till återtagningen visar inga sömmar, utan Kraus rör sig smidigt med hjälp av övergångspassager. I en sådan tycks materialet erinra om den långsamma inledningen i de Gluck-liknande förhållningarna. Genomföringen är förkortad, då så mycket material redan har utvecklats i expositionen att föga återstår att utnyttja. I stället litar Kraus på parallellharmonier (B-dur mot g-moll) för att skapa harmonisk spänning. Hans modulationer blir därigenom så flytande att Kraus i avsnittets slutfas måste stadga tonarten med en utdragen orgelpunkt i dominanten. Genom hela satsen varierar Kraus ständigt orkesterfärgen och skapar därtill en kalejdoskopverkan som tycks framhäva de olika färgsättningarna, särskilt i mellanregistret.




*Ex 2*

Andra satsen är mera en utökning av befintligt material än den första. Musikforskaren A Peter Brown kallar den ”en rad fritt skapade, oavslutade variationer med mera bestämda avslutningar och sammanbindande omtagningar”. Kraus befäster 3/8-rytmen genom en tvåstämmig melodi i tilltagande täthet allteftersom satsen utvecklas. Fagotterna, som dubblerar basen i yttersarserna, tilldelas korta obligata inlägg i sidodelen, och Kraus rentav citerar melodimaterial från den långsamma inledningen till en starkt kromatisk överledning (Ex 3). Här finns också ett äkta diminuendo när Kraus sänker de dynamiska nivåerna till *ppp*. Detta anger en intensiv känslostyrka, som Engländer noterat.




*Ex 3*

Sista satsen, med dess fasta, enhetliga modulerande motiv, är den mest sammanhängande men också mest konventionella i hela verket. Inledningsmotivet varieras genom upprepning och sekvensföljder och ställs mot sekundärmaterial spritt över hela orkestern. Brown finner – liksom Engländer – stilistiska och koloristiska paralleller med den tidige Beethoven (kanske genom Beethovens lärare Salieri, som kände till Kraus’ musik). Den nakna känslan, frånvaron av struktur och användningen av skiftande instrumentkombinationer räcker till för att bestyrka Haydns anmärkning att Kraus var det största geni han någonsin träffat, en tonsättare med ”djupa tankar” och ”klassisk begåvning”.

## Riksdagsmarsch, VB 154

*Tempo di marcia*

Både *Riksdagsmarschen* (VB 154) och *Sinfonia per la chiesa (Riksdagsymfonin)* ingår i den gustavianska hovpropagandan. Båda verken skrevs för den avgörande riksdagen 1789, en skickelsediger händelse som skulle komma att ändra den svenska historiens gång genom att inleda ett händelseförlopp som ledde till en ökning av Gustaf III:s popularitet och slutligen till att han mördades tre år senare genom den förfördelade högadeln. Sverige var i kris, kriget med Ryssland förestod och landets ekonomi var bräcklig genom en kombination av höga skatter och låg produktivitet som hotade

regeringens ställning. Den godsägande adeln såg sitt tillfälle att hämnas kungen för hans inskränkande av deras tidigare makt. Men den svenske kungen vädjade direkt till folket och fick dess stöd, med hjälp av borgarståndet genomdrevs Förenings- och säkerhetsakten, som gav honom vidgade befogenheter över regeringens administration, lagstiftning, utnämningar och finanser. Adeln strävade efter att göra riksdagen till sitt slagfält.

Kraus, som var en trofast anhängare av Gustaf III, enrollerades för att skriva musik till riksdagens öppnande med en marsch avsedd att spelas när kungen inträdde i Storkyrkan till öppningsceremonierna och en ensatsig *sinfonia da chiesa* till den efterföljande gudstjänsten. Verken framfördes den 9 mars 1789.

Som Silverstolpe påpekar är *Riksdagsmarschen* i själva verket en omfattande omarbetning av marschen ur första akten av Mozarts opera *Idomeneo* från 1781. I operan introducerar marschen den kretensiske kungen Idomeneo för hans jublande folk vid hans återkomst efter segern över trojanerna, en anspelning som, även om den inte var bekant för åhörarna, säkert valts avsiktligt av Kraus som en symbolhandling. Det finns betecknande skillnader mellan Mozarts och Kraus' versioner, tillräckligt markanta för att den senare inte enkelt kan avfärdas som en ”bearbetning” av den förra. Kraus förenklar temat, ändrar originalets treklangsunisono till en uppåtgående figur, betonar den franska stilen genom punkterade rytmer redan i andra takten. Det tematiska materialet utvecklas av Kraus både i A-delen och i den kontrasterande B-delen, så att det får drag av sonatform. Det har utvecklats från en enkel operaprocession till en manifestation av majestät och makt såsom det anstår en kung.

Vi vet inte hur Kraus lärde känna *Idomeneo*. Även om stämmor till operan fanns i den bajerske kurfurstens arkiv vid Gustaf III:s besök där 1783 är det osannolikt att kungen eller någon i hans svit skulle ha varit intresserad eller i stånd till att leta fram det. Troligare är att Kraus fick en kopia av Mozart själv vid sitt besök i Wien samma år; båda tonsättarna bodde om hörnet i varandras närhet, och även om inget omnämnande av bekantskap finns i någonderas korrespondens är det högst osannolikt att de inte skulle ha träffats. Eftersom *Idomeneo* var Mozarts mest glückska verk dittills (1783) och då han hade partituret i Wien som förberedelse för ett privat framförande (som skedde 1786), kan det mycket väl ha varit en träffpunkt för dem båda.

## Sinfonia per la chiesa i D-dur, VB 146

*Andante maestoso – Allegro maestoso*

Den ensatsiga Sinfonia per la chiesa (VB 146) är en typisk fransk uvertyrliknande sinfonia da chiesa (långsam–snabb–långsam) som börjar med en ståtlig treklangsnedgång och upplöses i en Haydn-liknande melodi i den långsamma inledningen. Kraus använder den stora blåsarbesättningen i sin orkester (dubbla flöjter, oboer, fagotter och fyra horn) på ett lyckosamt sätt i den fria genomföring som följer. Tonarten förankras genom en orgelpunkt på dominanten. Huvuddelen av satsen är en väldig allegro-fuga byggd på samma treklangsrörelse nedåt med en påhängd skalrörelse. Huvudtemat genomförs därefter i skiftande besättning, och huvudmotivet bollas fram och tillbaka bland blåsarna över nottrogna upprepningar i stråkarna.

Den andra delen motsvarar sonatformens genomföring och går i parallelltonarten (h-moll). Här fortsätter expositionens tematiska arbete. Överledningen inträffar dock överraskande, med en modulation fram till halvkadensen som sker stegvis innan huvudtonarten befästs med en orgelpunkt på dominanten, som kan låta fugans framåtdrivande rörelse avstanna. En kraftfull bleckblåsarfanfar leder verket med fast hand mot den briljant homofona codan.

Birger Anrep-Nordin kallade denna symfoni ”ett praktstycke i *ancien régimes* anda”. Den medvetna användningen av en anakronistisk sinfonia da chiesa-form betonar anspelningen på Gustaf

III:s identifikation med den franska monarkins absolutism och skänkte en lämplig teatralisk ram åt det tillfälle den skrevs för.

Fastän vart och ett av orkesterverken på denna inspelning uppvisar individuella egenarter är de alla exempel på Kraus' förmåga att förskjuta de mera alldagliga symfoniska formerna mot det teatraliska genom att framhäva deras dramatiska innehåll. Det är denna väsentliga blandning av formell frihet, emotionellt innehåll och inre utveckling av tematiska och harmoniska strukturer som både skiljer honom från hans samtida och medger att hans ställning karakteriseras med den unika *Sturm und Drang*-titeln: *Original-Genie*.

## Symfoni i c-moll, VB 148, "Symphonie funebre"

*1. Andante mesto*
*2. Larghetto*
*3. Chorale*
*4. Adagio*

Symphonie funébre i c-moll (VB 148) är Kraus kanske mest dramatiska och minst typiska symfoniska verk. Den komponerades i april 1792 och är mer att betrakta som skriven för ett speciellt tillfälle än som konsertmusik. I mars 1792 sköts Gustav III ner på en maskeradbal (en händelse som har gett både Auber och Verdi stoff till en opera) och dog som en följd av detta tre veckor senare. Kraus som var en lidelsefull anhängare av sin beskyddare skrev en begravningssymfoni och kantat. Detta verk uppfördes under begravningsceremonierna den 13 april.

I samklang med den högtidliga akten är alla fyra satserna långsamma och dystra med en omsorgsfull orkestrering som understryker ceremoniernas tyngd. Den är visserligen i fyra satser, men den vanliga symfoniska uppbyggnaden har ersatts av två grandiosa yttersatser som omger två mycket korta mellanspel. Symfonins karaktär fastslås redan i inledningen med förstämda trummor och dova mässingsackord. På detta följer ett sorgefyllt huvudtema som stiger och faller dynamiskt som ett utbrott av smärta. Satsen slutar med ett plötsligt durackord, som en stråle av hopp. Den andra satsen är ett kort mellanspel i f-moll, känslosamt och stilla. Den tredje satsen är helt enkelt ackompanjemanget till huvudkoralen "Lätt oss then kropp begrafven" som sjöngs av församlingen. Finalen består av flera avsnitt med varierande grundton från det första framflytande mjuka temat med sordinerade stråkar, över till det sångliknande hornsolot, till koralvariationerna i blåsinstrumenten, ackompanjerade av en ensam cello och till en dubbelfuga värdig J.S. Bach. I slutet återkommer inledningens förstämda trummor och mässingsinstrument. Och sarkofagen sluts till.

## Symphony in D major, VB 143

*1. Allegro*
*2. Andante un poco largo*
*3. Allegro*

The Symphony in D major (VB 143) is one of three symphonies where the question of authorship has, until recently, been unclear. Multiple sources all attribute it to Joseph Haydn, including the earliest edition, published in late 1786 or early 1787 in Paris. This edition was pirated by two other publishers, including one in London. Kraus's autograph of the symphony, however, was extant in Stockholm up to 1825, when it was destroyed in the great fire of the Royal Dramatic Theatre. A few years later the Kraus biographer Fredrik Silverstolpe noted on the back page of the autograph of another work the gist of a discussion with the Director of the Royal Opera, Carl Westerstrand, concerning the fate of this symphony, including the themes of the movements. This is clear evidence for Kraus's authorship, and Silverstolpe closes by hoping that some private copy might survive,

unaware that the symphony had already been published. A conjectural date for the work, an apparent companion piece to the *Symphony in E flat major* of early 1784, would be as early as August or September 1783. In his later years, Haydn mentioned to Silverstolpe that Kraus had composed a symphony especially for him and the Esterháza orchestra. Some have identified this as the *Symphony in C minor*, but the early connection with Haydn suggests that the *Symphony in D major* was the work meant.

The symphony is in a three-movement form and has unusual harmonic surprises, extreme textural contrasts, and careful orchestration, with reflections of an almost Haydnesque sense of humour. The slow movement is particularly effective. Like the companion piece in E flat, the orchestra is reduced to a minimum, only a single flute and strings (including bassoon). The result is a chain of variations that begins slowly with a smooth, lyrical main theme. The flute dominates the movement with its elaborate solo line, which is imitated by the first violins in a subsequent variation. The final movement is a quick march derived from the first theme of the opening movement with decisive rhythms and sudden shifts, as if for a parade-ground about turn. This is contrasted in the second section with a running figure, and then a parallel minor *alla Turca*, an unusual and rather Viennese twist that lends a touch of the exotic, before the final return of the main theme.

## Symphony in E flat major, VB 144

*Larghetto (alternative second movement)*

The Symphony in E flat major (VB 144) has an alternative slow movement, now given. The symphony was written, according to watermark evidence, in Rome in January 1784, and the alternative movement was probably written for the Viennese copy house of Johann Traeg, who had agreed to market Kraus's music in Vienna and required something more modern, to suit Viennese taste. The result is this well-crafted bi-partite movement characterized by solo lines for the woodwind, Italianate sextuplets, and a thoroughly Viennese sound that is reminiscent of mature Mozart.

## Symphony in F major, VB 145

*1. Largo maestoso – Allegro vivace*
*2. Larghetto amoroso e semplice*
*3. Presto*

The Symphony in F major (VB 145), the second of the three symphonies with unclear authorship, survives first in a set of parts for three symphonies issued in 1787 by the Parisian publisher Boyer, questionably attributed to Giuseppe Cambini in all cases, in spite of other attributions elsewhere. The name on the title-page, "J. Cambini", is a substitution, although the original engraved name cannot now be read, and in any case Boyer had no known association with the popular composer Cambini. The work corresponds in style to Kraus's other symphonies and other evidence suggests Kraus's authorship. Pater Roman Hoffstetter reported in 1800 that Kraus had presented "several pretty and brilliant symphonies" composed in Paris for publication, so that this French-style work probably dates from 1784–1786, when the composer was there. For commercial reasons Boyer substituted the better-known Cambini as composer, as by 1787 Kraus had already left Paris and Cambini was not otherwise known to object to false attributions of this kind.

The symphony is in the normal Parisian/Italian three-movement form. The first opens with a slow introduction leading to a 3/4 *Allegro* section. Unexpected harmonic turns and sudden tremolos abound, giving a sense of drama. Structurally the second movement is a cross between a gavotte and a French *rondeau*. The lyrical principal theme returns three times throughout, each time with added counter-melodies in the flutes and oboes, while intervening episodes bring sharp dynamic and thematic

contrasts. The finale has a fast-paced perpetual motion main theme that alternates with motivic fragments dramatically exchanged between the strings.

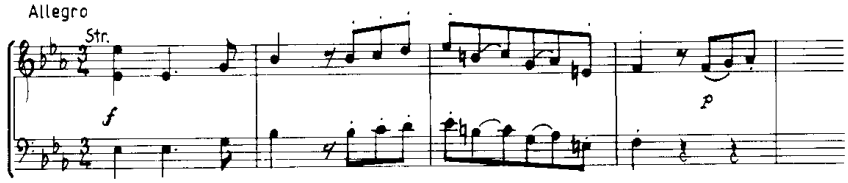
*Bertil van Boer*

## Symfoni i Ess-dur, VB 144

*1. Allegro*
*2. Larghetto*
*3. Allegro*

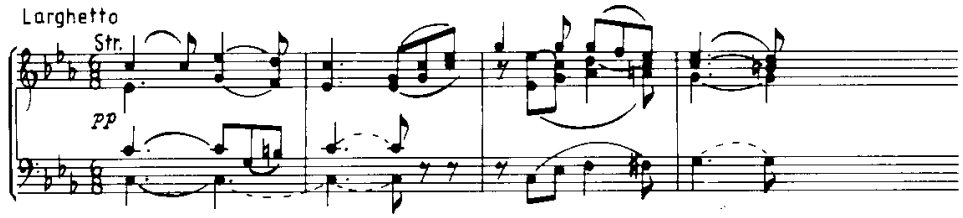
Kraus' Ess-dur-symfoni är ett av tonsättarens tretton bevarade symfoniska verk. Symfonin, som troligen skrevs i Rom 1784, tillhör hans bästa och mognaste verk i genren. Starka inslag av otalig och nervös "*Sturm und Drang*" blandas med lugnare och mer storlinjiga egenskaper. Den lugnare mellansatsen skrevs ursprungligen som en mjuk melodisk moll-pastoral, dvs. den version som finns på skivan. Dock är satsen så fjärran från den nervösa stilen i allegro-satserna, att musikförläggaren Traeg i Wien – enligt Kraus- forskaren Bertil van Boer – beställde en ny mellansats. Verket förekommer därför i olika manuskript med olika *Larghetton*.

Den första satsen, *Allegro*, är i s k sonatform. Den långa expositionsdelen omfattar fem urskiljbara temagrupper och ansluter sig därmed till den brokiga modell som var vanlig under 1770-talet. Första temagruppen består av flera korta motiv (början se ex 4), medan den andra tvärtom bearbetar ett enda motiv. Genomföringsdelen tar upp ett par av motiven till mycket fri bearbetning, varefter återtagningsdelen presenterar en förkortad version av expositionen.



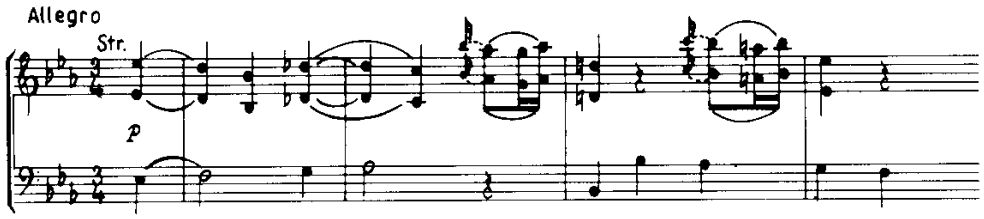

*Ex 4*

Mellansatsens *Larghetto*, med sordinerade stråkar, oboe och fagott är en mycket lugn och melodisk sats i klar och enkel form (Ex 5).




*Ex 5*

Tredje satsen är, liksom den första, ett *Allegro* i 3/4-takt (början se ex 6). Den anknyter till sonatformen, men på ett originellt sätt. Expositionsdelen ställer upp tre kontrasterande delar; i genomföringsdelen kommer snart ett helt nytt tema (ass-moll), som sedan varieras genom en rad tonarter längs kvintcirkeln. Därefter bearbetas det första temat, som utmynnar i en fugering. Efter hand upptäcker den lyhörde att fugeringen också är början av återtagningen.




*Ex 6*

*Martin Tegen*

# Uvertyrer

## Uvertyr till ”Olympie”, VB 33

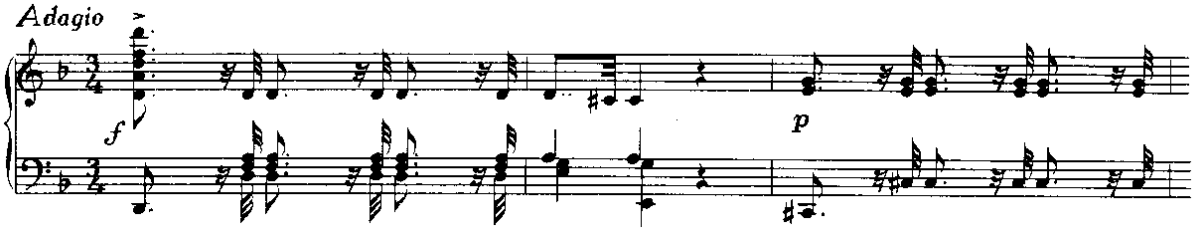
*Adagio – Allegro ma non troppo – Adagio*

Uvertyren till Johan Henrik Kellgrens överföring till svenska av Voltaires tragedi *Olympie* (VB 33) hör till en svit scenmusik som också upptar en marsch ”på scenen” och fyra mellanspel. Pjäsen fick sin premiär i Stockholm den 7 januari 1792 på Kungl Dramatiska Teatern, den systerinstitution till Kungl teatern (Operan) som hade invigts 1788. *Olympie*, avsedd att framhålla skådespelerskan Frederika Löf, påbörjades nära två år tidigare, ty Kellgren skrev till sin vän Niclas Clewberg-Edelcrantz den 7 maj 1790: ”Du kan tänka att jag redan lofvat lemna henne recetten av den skrefna Tragedien...”. Otto Sylwan trodde att författandet hade varat ett halvår, men framförandet skedde alltså två år senare. Som i de flesta av tidens teaterpjäser avsågs från början att scenmusik skulle ingå, men eftersom Dramatiska teatern inte kunde konkurrera med den reguljära operaverksamheten, blev musiken inte lika omfattande som i andra dramer, t.ex. *Drottning Christina* (av Gustaf III/Kellgren) eller *Helmfelt* (Gustaf III), som satts upp av Operan. Det är troligt att Kraus utsågs att skriva musiken av Kellgren själv, möjligen som tröst förde oändliga fördröjningarna med uppsättningen av deras största samarbete, operan *Aeneas i Carthago*.

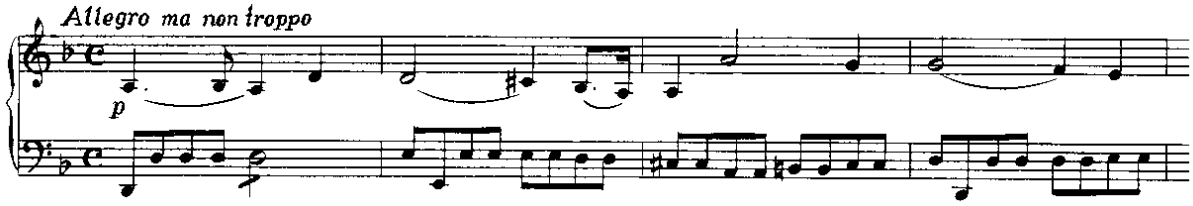
Även om teaterpjäsen inte skulle komma att ingå i repertoaren – den gavs bara sammanlagt 11 gånger fram till 1812 – lyftes Kraus’ musik ut ur den och användes i en pasticcio (*Demophoon*) omkring 1800 och som scenmusik till Friedrich von Schillers *Maria Stuart* 1821. Än idag tillhör denna fasta, kraftfullt emotionella uvertyr de bäst kända och oftast framförda verken av Kraus.

I samstämdhet med tragedins franska ursprung valde Kraus att skriva uvertyren i den franska stil som kan ledas tillbaka ända till Lully ett sekel tidigare. I den långsamma inledningen betonar Kraus i själva verket det franska elementet genom extra rytmisk markering (dubbelpunktering) av de inledande ackorden och genom att skilja huvudtonerna från dem som följer genom att lägga in små pauser (Ex 7). Det centrala avsnittet av inledningen framställs genom en svit dynamiska kontraster, och frågor-svarfraser över en uthållen orgelpunkt i de lägre stråkarna mildrar intrycket av de barska punkterade inledningsackorden. Allegro-avsnittet börjar med ett lyriskt huvudtema i en dubbel period (Ex 8), som leder direkt över till en *Sturm und Drang*-del med vida språng, tremolo och rastlösa synkoperingar. Sidotemat i F-dur uppvisar en Haydn-liknande inre motivutveckling och klanglig variation; temat presenteras av förstaviolinerna men upprepas med en solooboe som dubblerar melodin. Genomföringsdelen består av uppbrutna motivfragment och uthållna toner som spelas i sekvenser i olika oktav- och intervallägen innan en övergång i tremolo och kadenserande unisono leder den vandrande tonaliteten tillbaka till inledningens d-moll. Efter den regelrätta repetitionsdelen återkommer den långsamma inledningens mörka punkterade rytmer för att avrunda och förstärka dramats tragiska stämning. Den sparsamma instrumenteringen – två oboer, två fagotter, två horn (i F

respektive D för att möjliggöra både tonika och parallelldurtonarten) och stråkar – ger denna dystra uvertyr en spänningsfylld, bitande prägel som förhöjer känslorna som redan ingår i de använda kompositionsgreppen.




*Ex 7*




*Ex 8*

### Uvertyr i d-moll, VB 147

Uvertyren i d-moll (VB 147) är komponerad kring 1790. Enligt Fredrik Silverstolpe var den i mer än tio år ett populärt musikstycke vid långfredagsgudstjänsterna. Men under årens lopp utökades den ursprungliga orkestreringen för fagotter och stråkar, så att med Silverstolpes egna ord ”det finstämda känslofulla ursprungsverket gick förlorat”. Denna inspelning baseras på Kraus ursprungliga manuskript utan några tillägg. Den består av två satser, ett högtidligt *Largo* och en omfångsrik *Fuga alla capella*. Det är ett typiskt exempel på en *Sinfonia da chiesa*, passande både för kyrkan och högtiden, trots att Kraus var katolik och skrev för protestantiska gudstjänster. Den inledande kontrasten mellan en kraftfull unison melodi och mjuka svarsackord skänker verket en högtidligt stämning, medan det högt stigande fagottsolot utgör ett lugnt mellanspel. Två år senare använder Kraus samma inledning till Begravningskantaten för Gustav III. Den omfattande fugan är i själva verket en bearbetning av Johann Albrechtsbergers oratorium från 1782 *Die Pilger auf Golgotha*, som kompositören skänkt till Kraus i Wien. Kraus revision består i några ändringar i mellanstämmorna, en vidgad rytm och en förlängd avslutning som låter verket sluta med en plagal eller Amen kadens.

*Bertil van Boer*

## Konserter

### Violin Concerto in C major, VB 151

*1. Allegro moderato*
*2. Adagio*
*3. Rondo*

Although the focus of much research has been on Kraus the composer, very little has been written about his own musical abilities. It is known that he played keyboard instruments with a fair degree of proficiency but was no virtuoso. His training, however, was first and foremost as a violinist, beginning with his earliest years in Buchen. There he began to learn ‘fiddling’, as he put it in a letter to his parents, and by his early years in Mannheim he was proficient enough not only to play with the

Mannheim orchestra, but also to perform one of the solo parts of a *Sinfonia concertante* for two violins and orchestra he had composed. His brother Franz Kraus (1760–1790) also followed this path, becoming a professional violinist.

It is, therefore, not surprising that Kraus paid special attention to the violin during his two years at Göttingen University, where he clearly devoted much time to writing concertos. No less than four works were written before January 1778: concertos for violin and flute, a *Sinfonia concertante* for violin and viola, and a quadruple concertante for flute, violin, viola, and violoncello. Of these only the violin concerto survives. This was taken by Kraus to Vienna in 1783 and handed over to the copy house of Johann Traeg, who listed it as for sale in his catalogue the following year.

The Violin Concerto in C major is a monumental three-movement work, that has a format, structure and length more akin to large-scale virtuoso violinistic works by Cramer and Viotti than to the simpler, more direct Viennese/Italian styles found in violin concertos by Mozart, Carl Stamitz, Haydn, and others. As a result it is considerably longer and more orchestral in conception. This is apparent from the beginning of the huge first movement (over four hundred bars), where the first ritornello is a complete symphonic exposition over a hundred bars in length that returns virtually complete as a coda. Scored for the standard Classical orchestra of pairs of flutes and horns together with the strings, the accompaniment is a *primus inter pares* with the soloist, who alternates episodes of dazzling virtuoso display with lyrical moments. Kraus explores the possibilities of his instrument systematically, requiring both on and off string bowing, as well as techniques such as *bariolage*. The result is a virtuoso tour-de-force, which makes the cadenza (here provided by the present author) slightly anti-climatic. In contrast, the binary form second movement features the lyrical capabilities of the soloist. Scored for strings alone, the accompaniment recedes into the background almost immediately to allow for soaring lines and occasional recitative-like moments. As with all of Kraus's music, the drama of the movement is found in sudden dynamic shifts, quick turns of harmony into unusual (and often darker) keys, and textural changes from unisons to four-part writing. The final movement is a minuet-like *Rondo*, which begins with the soloist above an orchestra reduced to violins and cello, a dainty, almost timid entrance of a light, vivacious dance tune. This graceful movement was, however, not the concerto's original finale; Kraus's biographer Fredrik Silverstolpe noted on the only surviving source that the composer originally had a much more fast-paced *Scherzo* in duple time, which was replaced with the current movement. No reason for this substitution was given, though it may be suggested that differences in taste and compositional maturity between 1777 and 1784 could lie at the bottom of it. Whether or not Kraus also made substantive changes to the remaining movements cannot be determined.

*Bertil van Boer*

# Incidental music

## Azire: Ballet Music, VB 18

*No. 22. Ballet*
*No. 23. Ballet*
*No. 26. Ballet*
*No. 25. Ballet*
*No. 24. Ballet*

The ballet music represents virtually the only portions that have survived from Kraus's early 1779 Swedish opera *Azire*. Upon his arrival in Sweden in 1778, he immediately set to work on an "original" drama to a text by his fellow Göttingen student, Carl Stridsberg. According to the judgement of Per

Frigel some twenty years later, the entire work, featuring dark groves, steep cliffs and mountain strongholds, an army of trolls, and supernatural interventions, was 'wild and untamed', perhaps the perfect description of an actual *Sturm und Drang* opera. This powerful emotionally-charged drama cannot be found, however, in the five pieces of ballet music from the finale (nor in the final chorus which has not been included here). Instead, one is struck by the tuneful competence of Kraus as a composer for the dance. The rhythms are changeable, always clear and precise, and calculated to be more celebratory than dramatic.

The first D major movement contains an almost peasant-like main theme, wherein one can picture the farmers of Scandinavia celebrating the return of spring. This is followed by a lilting *Andantino*, with two flutes giving an air of ethereal beauty. Two round dances, one a perpetual motion flurry, are more active, and the ballet ends with a light minuet. This is a picture of bucolic festivity, a light summer's diversion after the drama of the main events. Unfortunately, it is also diametrically opposed to the mood of the rest of the opera, judging by the surviving text (now in Uppsala University Library); this called for more powerful music which has unfortunately been lost; the ballets were apparently extracted from the opera for an unrelated purpose about 1810. They are fragments with a joyous mood, making it all the more a pity that Kraus's first dramatic work for the stage has been lost.

## Aeneas in Carthage, VB 23 – Opera Overtures, Ballet Music and Marches

*1. Prologue: Overture*
*2. Prologue: No. 10. Ballet utaf Zephirer (Ballet of Zephyrs)*
*3. Prologue: No. 11. Dans af Najader och Tritoner (Dance of the Naiads and Tritons)*
*4. Act I: Overture*
*5. Act I: No. 4a. March*
*6. Act I: No. 5a. Gavotte*
*7. Act II: No. 8. Ballet: Jagtöfningar (Hunting Call)*
*8. Act II: No. 9. Ballet: Kappränning (The Chase)*
*9. Act II: No. 10. Ballet: Brottas Air*
*10. Act II: No. 11. Ballet Att Skjuta med båga (Archery Contest)*
*11. Act II: No. 16. Ballet: Stormen (Storm)*
*12. Act III: No. 4a. March*
*13. Act III: No. 5. March*
*14. Act III: No. 15a. Dans af de Carthaginensiska Flickor (Dance of the Carthaginian Maidens)*
*15. Act III: No. 18. March*
*16. Act IV: No. 8. Marsch af de Romerska Soldater (March of the Roman Soldiers) – No. 9. Interlude*
*17. Act V: No. 1. Inledning (Introduction)*
*18. Act V: No. 9a. Ballet*
*19. Act V: No. 14 Menuett*
*20. Act V: No. 15. Ciccona (Chaconne)*

Although adept at composing in virtually all genres, Kraus's main interest lay in music for the stage, much like Mozart. His early work, *Azire*, was written as a Nordic fairy-tale with exotic elements, while his trial opera *Proserpin* attempted to give life to a more static Classical story. His magnum opus, however, was a monumental six-act opera (five acts and prologue) based on Virgil's *Aeneid* entitled *Æneas i Cartago, eller Dido och Æneas*. The commission for this work, based upon an outline by King Gustav III expanded by Kellgren, was initially given in 1781 and intended to be the work with which the new opera house in Stockholm, the largest and most modern in Europe, was to be inaugurated. After composing the Prologue and first two acts, Kraus saw the prospective production plans evaporate when the prima donna, Caroline Müller, fled Sweden along with her concertmaster

husband to avoid debtor's prison. Over the next decade Kraus was able to revise the work to incorporate new stylistic ideas and trends absorbed from his own travels. By 1791 the work was complete and tentative plans made for its long-delayed première, only to see them dashed, first by the King's preoccupation with his war with Russia and, after the Peace of Värälä, with his untimely assassination (and Kraus's own premature death later on in that year). The première was not given until the autumn of 1799, when the work was used as the key piece in the revival of the Royal Opera. Over the next two years it was given eight performances, but it failed to become part of the standard repertory, owing mainly to its tremendous length and the weaknesses of the performers themselves; the cast members were all aging and no understudies were available.

*Æneas* is a titanic composition by the standards of any period in music history. The story itself transcends the Virgilian tale by incorporating intensely human emotions, imparting them to both gods and mortals. The sets and stage machinery required are numerous and technically challenging, with displays of pageantry alternating with storms, an earthquake followed by a battle in which no fewer than three armies/choruses are to appear on stage simultaneously. To find an equivalent, one must look ahead to the *Gesamtkunstwerk* of Wagner's *Ring* or Berlioz's *Les Troyens*, all composed in the next century. All of this kaleidoscopic visual imagery is set to music by Kraus, integrating recitative, aria, chorus, and instrumental numbers (ballet and interludes) into a seamless whole. Given that this is the case, it has presented considerable logistical problems in producing a complete recording. This disc represents the instrumental portions, presenting them in a sequential order, but often without the context of either the scene or the vocal music into which they are integrated. The result is less dramatic than one might hear when they are inserted into their proper places in between arias/choruses, as brief interludes between scenes, or as material that is required by specific stage action. With the exception of a hunting sequence in Act II (here presented in its entirety but without the large flanking choruses), these movements are presented piecemeal.

*Æneas* requires two overtures, one for the prologue and one for the opera proper. The first, in C minor, has the tempo *Andante con moto brusco* and represents the roiling waves of the sea caused by wayward winds. In two-part form, it alternates the non-thematic action of the waves in the orchestra with calmer textures and short melodies, stentorian unison fanfares with thin-voiced suspensions that reflect their Gluckian models. Originally, this led directly into a chorus of the winds, but in this recording Kraus's own concert ending, a single unison note, is used. The main overture to the opera itself, in E flat, begins with a restless, if lyrical introduction by the strings, leading directly into majestic unisons and a majestic series of contrasting themes that seem to grow out from each other, including a plaintive oboe solo. Kraus increases the tension through changeable rhythms in almost each part, and at the end of sections of this overture, the orchestra combines in sweeping waves of majestic sound, indicative of the epic story about to unfold.

The ballet movements are varied according to their function in the opera. The first *Ballet of Zephyrs* presents the calm waves and gentle breezes following the violent storm that threatens the Trojan fleet. The gentle gavotte features a solo flute, with the violas in their upper registers providing a brief dissonance and the sections divided by a brief pizzicato cadence. A two-note hammer stroke initiates the *Dance of the Naiad and Tritons*, where the susurration of the waves as the sea creatures play is represented by the flowing melody that changes rhythm, with the depths portrayed by ornamentation and changing instrumental textures. Act I originally contained no instrumental music whatsoever, but as preparations were underway for the unrealised 1791 première, Kraus found that a period of dramatic time needed to be inserted to allow for the entrance of the Carthaginians after Dido's emotional outburst at the beginning. For this the composer transposed a *March* from Act IV from D major to E major, reducing the orchestration to a softer texture by inserting clarinets and omitting the trumpets. This is followed by a chorus lauding the Queen and then a brief *Gavotte in C*

*major* was inserted to set up the entrance of Barcé reporting the arrival of Aeneas and his Trojan exiles. While both pieces are perfunctory, they allow for the drama to proceed at a more real life pace, as well as foreshadow the dream sequence of Act IV in which gentle Carthage is replaced by militaristic Rome.

The centrepiece of Act II is the royal hunt, beginning with a brief opening call in the strings in echo, followed by a flowing staccato dance in which the hunters sprint off in all directions (*Kappränning*). The third movement is *Brotta's Air*, a solemn call featuring dotted rhythms and thickened textures where the hunters sight and pursue their quarry, and concludes with an archery contest, featuring a solo flute and setting up the following chorus which celebrates the holiday. This merriment is interrupted by a storm which scatters the hunters and forces Dido and Aeneas into a cave for their tryst. It opens with a layered crescendo with strings running up and down scales over ostinato basses and tremolo inner strings; every so often the triplet hunting calls are heard, as if signaling the dispersed party. It is not a violent storm, but rather one that serves the goddess Juno's purpose to betray her supplicant.

In Act III, the mood of the opera changes as Dido is wooed by Jarbas, King of the Numidians. In two brief contrasting marches, Dido's retainers enter her throne room to a solemn procession in G major, after which the Numidians appear accompanied by exotic percussion instruments, piccolos and silvery trumpets. The wildness of this is a contrast between homophonic civilization and barbarity, between eighteenth-century Europe and the so-called Turkish musics. Later, the marriage of Dido and Aeneas is celebrated by a three-part dance of Carthaginian maidens, which Kraus interpolated into the score, probably at the request of his balletmaster, Anton Bournonville. Scored for strings alone, the first and last parts are gentle pastorals, whose rustic nature is underscored by the drone basses; in the more active central section sounding eerily close to dance music of nineteenth century Italy, the staccato strings weave a varied pattern of roulades. Finally, a brief march for strings alone announces the entrance of the priests with solemn trills and soft suspensions, a brief interlude before the marriage ceremony is interrupted by an earthquake chorus.

Act IV has but one instrumental movement, a march that begins a dream sequence in which a doubting Aeneas is shown his future as progenitor of the Roman Empire. In a strict militaristic march, visions of Roman legions march across the stage (this march was revised and inserted into Act I as well). The dotted winds and brass against the tremolo strings outline an active and powerful army on the march. The short afterpiece, the interlude, has a technical reason for its existence; it allowed for the stage director to get his chorus of Romans onto the stage and into position, the gentle string suspensions thus setting up the next scene consisting of two choruses of the Roman soldiers and people.

The final act begins with an instrumental introduction, with a low layered tremolo crescendo beginning with the contrabasses, and adding instruments in ascending order. Initially in D major, by the time it reaches its first climax it turns to the minor mode to indicate the approach of the Numidian army, much as Prokofiev was to do a century and a half later in the famed *Battle on the Ice* in his *Alexander Nevsky*. The restless nature of the accompaniment indicates the impending fray, with their arrival heralded by an upward series of arpeggios. Thereupon follows an *Alteramente* in heavily dotted rhythms and an almost Spanish accompaniment in the strings which allows for the siege to begin. The following portions of the last act include the final battle (with three choruses/armies on stage all at once), Aeneas's victory and sudden departure, and Dido's final madness, immolation, and apotheosis. Here too, Kraus found it necessary to provide music that would set the scene by inserting a ballet movement, as there is no time between Dido's request of Barcé to hurry and bring Aeneas to her and her discovery that he has sailed off. The F major dance is in two sections, a restrained *Adagio*

introduction and a light round dance. As befits the situation, however, it ends suddenly with a rising triad pianissimo as Dido sees the Trojan fleet from the battlements. As with most grand Classical Swedish operas, the work concludes with a ballet divertissement ending in a grand *Chaconne*. Given that there exists so much integrated ballet music, Kraus truncated this to include only three movements. A brief round dance (not included here) is followed by a pair of minuets, the trio of the second which features the winds above pizzicato string ostinati and a flowing accompaniment figure in the violins. For Kraus, the long (over 430 bars) finale *Chaconne* allows for a magnificent compositional structure to be built in ever-increasing layers. The initial dance variations are based upon a recurring rhythmic motive that first appears in the violas. The first climax comes in the modulation towards A major, with its ethereal high flutes and horns, thereafter it retreats back to the opening dance, only to move onward into a thinner textured *minore* section. The final portion is a grand crescendo based upon the underlying motive, now in every section of the orchestra and intermixed with scales, tremolos, and contrasting figures, rising in intensity until the final coda, a grand and majestic conclusion to a magnum opus.

## Olympie: Incidental Music, VB 33

*Overture*
*Marcia*
*Entr'acte between Acts I and II*
*Entr'acte between Acts II and III*
*Entr'acte between Acts III and IV*
*Entr'acte between Acts IV and V*
*Postlude*

The incidental music for Johan Henrik Kellgren's tragedy *Olympie* has its origins in circumstances surrounding the Royal theatres during the last year of Gustav III's life. Kellgren, Kraus's librettist for his gargantuan opera *Æneas i Cartago*, had been commissioned in 1790 by the king to write a play adapted from Voltaire's tragedy for production at the Royal Dramatic Theatre in Stockholm. It was to be something more than a simple translation but less than a completely independent drama. The author realised the political advantages of this commission, noting that it was intended to serve as the signature rôle for Frederika Löf, an actress of great ability and beauty. It tells the story of Olympie, daughter of Alexander, who falls in love with King Cassander in Ephesus. She learns, however, that he is accused of murdering her mother Statira, and thus their mutual love is doomed to failure. She is also wooed by Antigonus, King of Syria, and the rivalry leads to insoluble confrontation wherein the only remedy is the mass suicide of the leading characters. Originally there was no expectation of any music in the work, but by the autumn before its première on 7 January 1792, it was clear that the anticipated first performance of *Æneas* needed to be postponed yet again, and Kraus was apparently commissioned to provide incidental music in compensation. It was a subject that suited his own rather moody, dramatic style perfectly.

The incidental music consisted of a powerful *Sturm und Drang* overture, an off-stage march, four entr'actes and an epilogue, most relatively short. The overture is characterized by a solemn slow introduction of French grandeur, with jagged rhythms and dynamic contrasts, leading into a wild, dramatic *Allegro* in which the relentless ostinatos of the strings, the powerful minor key outbursts of the winds, and the use of dramatic musical elements such as syncopation and tremolo all lend the work a violent emotional quality. This is one of Kraus's signature pieces. The opening march by a small wind band off-stage heralds the arrival of Olympie in Ephesus; this reappears in the first interlude, whose sinister unisons foretell that the betrothal of King Cassander with the heroine has deep emotional undercurrents. The shift of the harmony between major and minor outlines this division, as

does the use of *sforzandi*. The second interlude portrays a more majestic tone, with grand dotted rhythms, a stately feeling. A tender duet between the oboe and bassoon in the third interlude plaintively reflects Olympie's love and indecision between the two rulers, while in the fourth the rising melodic lines and definitive dynamic contrasts point towards a *dénouement* that borders on the tragic. The solemn epilogue begins with powerful, dramatic chords and melodic leaps, a depiction of the monumental tragedy of the suicides, which quickly diminish into a funereal coda. The bass line has a relentless C minor foundation above which the strings die away softly like vanishing mists.

*Bertil van Boer*

## Ballet Music

Kraus's main interest was in music for the stage, a subject that occupied him from both a practical and theoretical standpoint for virtually his entire life. His treatise is particularly devoted to the expression of passion in music, especially opera. One of his earliest compositions was the 'half of a musical play (*Musik-Spiel*)' that the Jesuit composer Alexander Keck allowed him to write in Mannheim in 1772–1773 as part of his training. According to a note written thirty years later, Keck described it as having succeeded admirably. The details of this now-lost composition are lacking, but it is known that the young Kraus was good enough vocally to perform in a principal rôle in another of Keck's small operas, *Das triumphierende Christentum* (Christianity Triumphant), indicating practical experience that stood him in good stead in his future career. Indeed, over the next two decades of his all too short life, Kraus focused on music for the theatre, from full-length monumental operas to insertions into various comedies and spoken plays. Among these, his ballet music can be documented as a small but vital portion that ran not only the chronological gamut of his life, but the repertorial as well.

### Pantomime in D major, VB 37

*Allegro*
*Adagio*
*Presto*

### Pantomime in G major, VB 38

Reconstructed by Bertil van Boer
*Allegro*
*Tempi di Marcia*
*Adagio*
*Allegro*

Apart from the now-lost *Musik-Spiel*, which most likely contained some ballet or dance movements, the earliest compositions in this genre are a pair of works written most likely during his student years at the Jesuit Gymnasium and Music Seminar in Mannheim between 1769 and 1772, the *Pantomime in D major (VB 37)* and the *Pantomime in G major (VB 38)*. The circumstances for which these two pieces were written are not known, but they may well have been composed as occasional works for the improvisatory scenes performed by the students during Carnival. The second appears to have been the earlier composition, possibly by as much as one or two years, since it is stylistically more primitive. Indeed, it has survived in only fragmentary form: the sole source, a copy made by Kraus biographer Fredrik Silverstolpe in Vienna in 1802 is lacking the viola throughout, as well as the bass in the final movement. This circumstance was noted in a handwritten commentary in the source, which states: 'These works were scored from the parts. Because the viola and occasionally bass parts are missing in the manuscript provided, they were not able to be included, something which occurs

with many of Kraus's early works, according to what his heirs have related.' These have been reconstructed/recomposed by the present editor.

The *Pantomime in G* differs from its companion in that it includes a brief march that interrupts the otherwise normal three-movement Italianate sinfonia form. It is characterized in the first movement by a typical Mannheim musical device, the threefold hammerstroke chords and layered crescendo that begins with the violins and expands to include full winds. The contrasting theme is a brief interlude with the oboes above unison violins before the entire orchestra returns with a fast-paced contrasting section replete with clarion horn calls, skirling strings, and ostinato driving basses. The musical development of this cheery work is simple, yet dramatically effective. The second movement is a brief, even perfunctory march, no doubt to introduce some of the characters in the following more plaintive adagio. Here the oboes have a lilting chromatic melody that serves as an antecedent to the strings. It is more or less through composed, an episode that gives the winds a brief opportunity for some solo work. The finale is a quick contradance with some contrapuntal interludes, no doubt a manifestation of Kraus's study there with Franz Xaver Richter, one of the foremost contrapuntists of the time.

The *Pantomime in D major*, on the other hand, is a more polished work, more akin to an opera overture of the period. The strong unisons in the opening bars are a typical attention-grabber which tell the potential audiences of the start of the action. Here too one immediately discerns Mannheim devices, such as the "steamroller" layered crescendo, the violins running up and down the scale, the so-called *coup d'archet*, and the contrasting sighs in the second section. The orchestra is only slightly expanded by the addition of a flute to the first oboe, giving the texture some additional support. The second movement, by contrast, is an excerpt from a concerto with the solo oboe above softly pizzicato strings. The lyrical theme provides a welcome interlude to the surrounding movements. The finale is brisk and brings in the famed hammer-stroke to support the unisons. The entire piece is a well-crafted work that demonstrates a professional competency of this most promising student.

## Ballet Music for Gluck's *Armide*, VB 39

*1. Act I Scene 3: Fieramente*
*2. Act IV Scene I: Allegro moderato*

When Kraus moved to Stockholm in 1778, he entered a world in which the ballet was completely integrated into the theatre. Several years earlier, the first Swedish opera, Uttini's *Thetis och Pelée*, incorporated a large corps de ballet, led by the French choreographer Louis Gallodier. By the time Kraus arrived, he had hired one of the leading dancers of the time, Jean Marcadet, a pupil of the famed Noverre, as well as establishing a credible ballet school at the Royal Academy of Music. This was further supplemented in 1782 with the arrival of Antoine and Julie Bournonville, who had experience with both Noverre and Gasparo Angiolini, thus combining the two latest trends in the *ballet d'action*. During this period, the principal focus was on integrating ballet into the many large operas, but other independent works in this genre were also performed with some degree of regularity. For instance, in 1776 Gallodier produced an expansive work entitled *The Four Elements*, which was received well by audiences.

For Kraus, the opportunities both for ballet insertions and separate self-contained works came upon his return to Sweden following his four-year Grand Tour of continental Europe, during which he was able to witness the latest theatrical trends. His first works were impromptu insertions into Gluck's opera *Armide*, which was produced in early 1787 at the Stockholm Opera. As principal conductor, his main job was the preparation of the musical portions of the production. The Stockholm score is evidence of the Herculean task of revising and reorchestrating portions to adapt it to Swedish tastes,

and among the various interventions can be found two miscellaneous ballet movements. These are not related to each other, but rather represent the sort of generic movements that allowed such a large-scale opera to be expanded through extraneous dance. The first piece was inserted into the third scene of the first act. It consists of an F major *Fieramente* in the form of a minuet. The nod towards the French style is seen in the use of dotted rhythms and the pompous orchestration of this minuet, in which the sorceress Armide extols her triumph over the crusaders. The second piece, a stormy G minor interlude, occurs in the fourth act at a point in the drama where the knights force their way into Armide's demonic kingdom in search of their bewitched master. The tremolos and heavy brass orchestration give the work a sense of gloomy urgency, showing musically the powerful demonic magic at work. As a side note, this movement is also found in a Prologue by Kraus's colleague Abbé Vogler, written about the same time; the musical style is clearly Krausian with its *Sturm und Drang* content, not to mention the use of the autograph in the *Armide* score and the fact that Vogler was not above plagiarising music from others, all of which seem to be a testament to Kraus's authorship.

## Fiskarena (The Fishermen), VB 40

*Overture: Larghetto però con moto – Allegro*
*No. 1. Andante*
*No. 2. Allegro*
*No. 3. Andante con moto*
*No. 4. Allegretto ma non troppo presto*
*No. 5. Allegretto*
*No. 6. Andante con moto*
*No. 7. Allegretto*
*No. 8. Angloise*
*No. 9. Allegro*
*No. 10. Angloise*
*No. 11. Allegro*
*No. 12. Allegro*
*No. 13. Allegretto*
*No. 14. Con piu di moto*
*No. 15. —*
*No. 16. Andante con moto*
*No. 17. Allegro*
*No. 18. Allegretto grazioso*
*No. 19. Ungherese*
*No. 20. Contradanza Finale*

The most important work in this genre, however, is Kraus's music to *Fiskarena*, an independent dramatic ballet choreographed by Antoine Bournonville, the father of August Bournonville, the founder of the Romantic ballet. It was first staged on 9 March 1789 at the Royal Opera and immediately become one of the most successful works of its day. In May, over a year later, the assistant director of the opera, Abraham Clewberg-Edelcrantz, noted: 'Bournonville caused a sensation among the Swedish audience, which broke into applause and cries of "Bravo!" and "Hurrah" without the prompting of the police.' It remained in the repertory for over forty years and was his first work for the stage to be revived in the twentieth century.

Neither the plot nor the choreography have survived, but from indications in the sources it would appear that it was derived from a comic opera by de la Salle entitled *Les Pêcheurs*, localised in

Stockholm under the name *Skärgårds Flickan* [The Girl from the Skerries]. This allows for a likely scenario to be given for the music.

The daughter of a local fisherman loves Jack, an English sailor, but her father wishes to marry her off to Herr Ambrosius, a wealthy merchant. Jack and his companions get wind of the plot and entrap Ambrosius into an illicit liaison with wanton gypsies. In order to support this simple, but situation-rich plot, Kraus wrote an overture and twenty ballet movements that demonstrate both the national character of the main figures and their various dramatic actions.

The overture consists of two sections, a slow introduction that begs the depiction of a simple fishing village in the Swedish archipelago followed by a lively gavotte, all in C major. The latter is fast-paced and filled with accentuations that are geared towards orienting the dancers to the steps, even if monothematic musically. The work proper opens with a solemn entrance, a rolling dominant ascent that depicts a certain pomposity, no doubt the venerable Ambrosius condescendingly viewing the early morning catch as he patrols the marketplace. The next two are 6/8 sectional dances in D and G major, both of which seem to depict him waving off the attentions of the fishmongers in favour of the one old ambitious fisherman and his wife with an eligible daughter. In the D major fourth movement, the low horns signal the clumsy wife falling for the attentions of Ambrosius, while the running string passages show the daughter attempting to escape her fate by trying to ignore the pact being sealed. Kraus's E minor interlude contains a certain strictness in the relentless long-short rhythms as the deal is presented. Of particular interest in this scene is the seventh movement, which begins with deliberate A major syncopations punctuated by the horns, before devolving into an A minor section consisting of a running bassoon line beneath a frantic oboe solo, accompanied by pizzicato strings. This signals the entrance of Jack and his fellows to a sprightly F major *Angloise*. They dance for the crowd, to a second sailor's hornpipe that shows Kraus's acute awareness of the English folk idiom; the rollicking tune, supported by a high flute, is one that is familiar to anyone who dreams of a sailor's life. Needless to say, the daughter is captivated and in a nervous dance characterized by viola *bariolage* accompaniment (i.e. playing the same note alternating between two strings), it is clear that she implores his help to aid her plight. The next two movements are light and airy, featuring good rhythmic motion, no doubt an expression of conspiracy. Suddenly the turn to A minor with unisons in the strings announces the arrival of Ambrosius and the father, who chase Jack and his fellow sailors away with stern warnings. A D major *alla polacca* announces the arrival of the foreign gypsies, who proceed to entertain the crowd with their dancing. Here Kraus uses the ostinato bass and off-set rhythmic punctuation to give a flavour of their foreignness. In the central movement of the entire work, a long multi-sectional dance that includes the special timbres of four horns and flutes in their highest registers, the sailors get the gypsies to join their scheme. Long sustained suspensions in the wind indicate deliberation, while in the second section, a flowing 6/8 theme over an ostinato bass probably shows Herr Ambrosius being lured into a special private performance by one of the gypsy girls (really one of Jack's friends in disguise). As he is enticed into a compromising position, an A major fanfare announces the sudden arrival of the fisherman, who appears in time to see a debauched Ambrosius in the arms of his supposed gypsy lover. (It is at this juncture that one finds the only connecting stage direction 'Mr. Ambrosius falls' in the original source.) Disgusted, the fisherman and his wife present their daughter to her sailor in a poignant A major *pas de quatre* featuring a flute doubling the lilting violin line. With all resolved, the gypsies are invited to celebrate along with the townspeople in a vigorous *Ungherese*, whereupon the work ends with a perpetual motion contradance featuring trumpets and timpani.

*Fiskarena* can be considered one of the first ballets written particularly with fast-paced action in mind. Kraus provides a rapidly-evolving underpinning for the movement that is always new and original, but which alludes to the musical spice of foreign dances, from England to Hungary, that in

turn give the work an international flavor. It is pure comic dance that is active and familiar to an audience steeped in the *commedia dell'arte*, at the same time pointing the way towards the type of action ballets developed by Bournonville's son for great nineteenth-century dancers such as Maria Taglioni.

*Bertil van Boer*

## Piano Music

In comparison with many of his contemporaries, Kraus wrote a relatively small amount of music for pianoforte. Only seven works – two sonatas, three sets of variations, and two smaller miscellaneous pieces – survive, although there is evidence that there may have been more. For example, in March of 1779 he composed a sonata for a Countess Ingenheim (*VB 189*) from Mainz, perhaps a potential patron or a family friend, which he sent from Stockholm. This work had a tortuous journey; somehow it was returned to him in June from London, and it was lost after being sent again. Another series of six pieces (*VB 206*) were stolen in 1778 by a Dutch sea-captain. These, however, may not have been keyboard pieces, although the composer did perform them for his felonious customer on the fortepiano. What is left, however, demonstrates that Kraus had a thorough knowledge of the instrument, using its expressive power to craft a series of works that are highly individualistic. Although he was not himself a professional keyboard performer, he nonetheless was often heard in soirées at the Palmstedt Circle or playing for friends compositions by himself and others. On one such occasion in 1787, the Spanish ambassador Miranda wrote in his diary simply: "Kraus played like an angel."

### Rondo in F major, VB 191

The Rondo in F major (VB 191) is one of the earliest surviving works for solo keyboard by Kraus, composed in Stockholm during the period 1778–1780; it was sold in manuscript form by the Viennese firm of Johann Traeg beginning in 1783, and its stylistic similarity with the works of C.P.E. Bach shows that composer's influence in the ornamentation, fluctuations of intensity and dynamics, and free use of thematic material in each of the four episodes or variations. The main theme is gentle and lyrical, allowing the tension-building contrasts to be resolved, resulting in a smooth flow from one section to the next.

### Sonata in E flat major, VB 195

*1. Allegro moderato*
*2. Andante con variazione*
*3. Allegro ma non troppo presto*

The Sonata in E flat major (VB 195) is a three-movement work that had apparently several incarnations during the course of its career. It was first composed as a sonata for violin and piano in Paris in 1785 where, according to the biographer of Kraus, Friedrich Schreiber, it was sent as a gift to Maria Aloysia von Born, daughter of the well-known Viennese freemason Ignaz von Born, with whom Kraus had become acquainted in 1783 during his visit there. It, in turn, may well have been based upon an earlier version for solo pianoforte, if the assertion made by the scholar Hans Eppstein is correct. In any case, this particular version of the work, along with the *Sonata in E major*, was published by the Stockholm publisher, pianist, and composer (and Kraus's friend) Olof Åhlström as one of the first works printed after receiving his royal privilege in 1788. This work is Kraus's most "Classical" sonata, where in the first movement special attention has been paid to a relatively conventional formal structure and the correct balance of lyricism versus virtuosity. Of particular note is an almost Beethovenian *parlando* development section that devolves into a section of arpeggios in

duple and triple rhythm that explore remote tonalities. The second movement is a long set of variations based upon a simple, flowing theme. Included in the seven variations are both technical difficulty and expressiveness. The first has an Austrian folk sound, while the third to the fifth variations are a pair of minuets, followed by a *Larghetto* in B flat minor and an *Adagio*, the theme of which is a quintessential example of lyricism. The finale is a display piece that interrupts the virtuoso fireworks with show-stopping rallentandos. The development section would not be out of place in a Beethoven sonata with its harmonic twists and turns. The work ends with a virtuoso flourish.

## Scherzo con variazioni in C major, VB 193

The Scherzo con variazioni in C major (VB 193) is an unusual set of twelve variations based upon a theme of utmost simplicity, a series of horn fifths and resolutions that later became used as a well-known hymn. It is almost certain that this set was written in London in 1785, while Kraus was visiting the English capital for the Handel Centenary Festival. Later published by Åhlström, it became a favourite work of late eighteenth century Swedish pianists. Additionally, it was published in London with an amateurishly added violin accompaniment under the names of both Pleyel and Joseph Haydn. Throughout the work the composer explores the almost infinite variety of variation technique, providing opportunity for both virtuosity and musical interest. Of particular note are the fifth variation, where the music veers drunkenly from one strange minor key to the next, the tenth, which is based upon a Scotch snap bass-line motif, and the final, which contains a conclusive *Kehraus*, a signal that the work is over and all should go home.

## Larghetto, VB 194

The extremely brief Larghetto (VB 194) was probably written in Stockholm about 1787–1788. While there is no information on why Kraus wrote this lilting gavotte, it most likely represents the theme intended for a further set of variations that for some unknown reason were never completed.

## Sonata in E major, VB 196

*1. Vivace*
*2. Adagio*
*3. Andante con variazione*

The Sonata in E major (VB 196) is the most complex and difficult of Kraus' works for pianoforte. It was probably written in 1788 especially for publication by Åhlström. The unusual opening 3/4 metre and the broad thematic sweeps are an acute foreshadowing of Beethoven in their grandeur. Parallel octaves and forceful thematic statements give the movement a power that is unexpected and progressive, while the composer modulates freely and often. The second movement is a marvel of fluid tempos and expression, drawing its inspiration from the fantasies of C.P.E. Bach, but in style and tone there are hints throughout of later composers; both Chopin and Liszt come to mind. The movement wanders down dark and spectral musical paths, surfacing occasionally into the lyrical world of classicism with short sections of flowing melody. The march-like theme of the finale heralds a concluding set of variations, calculated to demonstrate both musical diversity and virtuosity. Of particular note is when Kraus suddenly switches to compound metre, forcing the variation melody into a somewhat strange gigue, a humorous antidote to the flashing virtuoso display of the previous variation. Thereafter follows a ghostly *sostenuto* which sounds strangely close to the famous movement from Beethoven's *Moonlight Sonata*. Finally, the march returns, the marshalling of the musical troops after a varied and difficult march.

### Swedish Dance in C major, VB 192

The Swedish Dance (VB 192) was composed during the first decade of Kraus's time in Sweden, probably closer to 1788 than 1778. Written in C major, it consists of a series of three short variations set to a perpetual motion dance. Why he wrote this is unknown, since the composer normally had no real interest in such national tunes. It may well be, however, that he sought to compete with his rival, Abbé Georg Vogler, who he suspected of trying to usurp his position at the Swedish court. Vogler was well-known for his transcriptions of "folk" tunes (including bizarrely enough some he stated were from Greenland and China), and this short set of variations may simply have been a means of demonstrating that Kraus too did not find such things beyond his ability.

### 2 neue kuriose Minuetten, VB 190

The final work is a pair of minuets entitled Zwei neue kuriose Minuetten (VB 190). According to the sole source, it was written in 1780 as a musical joke and sent to J.S. Bach's biographer, Johann Nikolaus Forkel, with whom Kraus had debated the merits of early music when he was at Göttingen. The works are satirical pokes at Bach. The first minuet is a parody of a work from *Anna Magdalena's Notebook*, replete with odd chromaticism and strange rhythmic twists. The second minuet is a musical joke that implies the work of an incompetent composer (a direct allusion to Forkel). In C minor, it veers suddenly to the dominant of the relative major with a series of repeated quavers (eighth notes). Realising that he has modulated to the wrong key, the composer uses an odd sequence of thirds to wrench the tonality back to the correct place. The misplaced octaves and rhythmic incongruity of the ending are calculated both to annoy the work's recipient and amuse the audience.

*Bertil van Boer*

## German Songs

For his songs Kraus made use of texts in six different languages; Danish, Dutch, German, Italian, French and Swedish. He generally used strophic form and often there is a distinctly dramatic element in his settings. The choice of verses for his 26 German songs shows the influence of the poets of the *Göttinger Hainbund* and those associated with or admired by members of the league. Half the German settings are of poems by Matthias Claudius, whose *Der Tod und das Mädchen* (Death and the Maiden), with its representation of Death, known elsewhere in his work as *Freund Hein*, was set by Schubert. Claudius was the editor from 1771 until 1776 of *Der Wandsbecker Bote* (The Wandsbeck Messenger), a title with which he became personally identified, Claudius as a poet took particular pleasure in the simpler things of life, celebrating a new tooth, a potato, and sometimes matters of greater moment, but all in a readily approachable style of apparent ingenuousness.

Most of Kraus's surviving songs in German appear to have been written between the years 1783 and 1788 (several have Kraus's own dates appended). Indeed, Kraus compiled a large autograph *Liederbuch* (Song Book), most likely as a compendium for performance at Stockholm salons, such as that hosted by architect Gustav Erik Palmstedt, of which Kraus was an honoured and valued member. These literary circles were dedicated to both poetry and music, providing a good venue wherein both art forms could be performed and discussed at length.

**Die Henne (The Hen), VB 77**

**Anselmuccio, VB 86**

**Die Mutter bei der Wiege (The Mother at the Cradle), VB 92**

**Der Mann im Lehnstuhl (The Man in the Easy-Chair), VB 91**

**An – als ihm die – starb (To – on the death of), VB 74**

*Die Henne, VB 77* (The Hen) seemingly a farmyard tale, has a punch-line which reveals it to be a satire on writers who publish reviews of their own works. *Anselmuccio, VB 86* is a father's fantasy about his yet-to-be-born son. The poet's little Anselmo did eventually arrive, but died young, leading to the poem 'To Anselmo', movingly set by Schubert. It is followed by a setting of *Die Mutter bei der Wiege, VB 92* (The Mother by the Cradle), both verse and music of similar directness and charm. This setting was later misattributed to Mozart in the 19th century. *Der Mann im Lehnstuhl, VB 91* (The Man in the Easy-Chair) is one of a number of poems set by Kraus relating to the political situation of the day: revolutionary sentiment was brewing among intellectuals, and the Enlightenment was astir. This is an allegory of a conservative university professor and rebellious students, both made to look equally foolish. *An – als ihm die – starb, VB 74* (To – on death of) follows, the poem mourning the death of Claudius's sister Dorothea Christine, who died at the age of 26 in 1766. Claudius himself was the son of a pastor and had studied theology and law at Jena University. The verses were at one time wrongly attributed to Klopstock and are given a setting of appropriate solemnity, with an element of recitative fitting sentiments of biblical origin and elegiac intensity.

**Ein Lied um Regen (A Song about Rain), VB 90**

**Ein Wiegenlied: Seht doch das kalte Nachtgesicht (A Cradle-Song: See the cold night face), VB 93**

**Ich bin vergnugt (I am content), VB 82**

*Ein Lied um Regen, VB 90* (A Song for Rain) begs rain to fall on the parched crops and withering flowers, and to save the creatures of the fields. Kraus reflects something of the simplicity of Claudius's poem, the desired falling of rain echoed by the piano. *Ein Wiegenlied, VB 93* (A Cradle-Song), in strophic form, tells a moral tale. The vision of a cold night, when a thief steals cabbage but is sent to the moon in punishment, is underlined through simple if unusual leading tone harmonies. It is followed here by a setting of Claudius's dubious expression of contentment in *Ich bin vergnügt, VB 82* (I am content), expressed in forthright and bumptious tones. This is probably a satire on bourgeois self-satisfaction, with harmony between the classes – a very sensitive subject at the time – being strenuously preached. The mood becomes more serious at the end. The poem was among those set also by Schubert.

## An eine Quelle (To a Spring), VB 75

## Phidile, VB 84

## Ich bin ein deutscher Jungling (I am a German lad), VB 81

## Ein Wiegenlied: So schlafe nun, du Kleine (A Cradle-Song: Sleep now, little one), VB 96

## Rheinweinlied (Rhenish Song), VB 73

*An eine Quelle, VB 75* (To a Spring), a love song, is succeeded by *Phidile, VB 22*, a mock-pastoral poem also chosen by Schubert. Claudius called his wife Rebekka his 'peasant maiden' and in the name Phidile refers to Horace's '*rustica Phidyle*' (*Carmina III, 23*). In *Ich bin ein deutscher Jüngling, VB 81* (I am a German lad), Claudius's highly satirical response to Klopstock's violently nationalistic *Ich bin ein deutsches Mädchen*, Kraus proclaims youthful pride in forthright terms, musical and verbal. *Ein Wiegenlied: So schlafe nun, du Kleine, VB 96* (A Cradle-Song: Sleep now, little one) offers a gentle lullaby, and the strophic *Rheinweinlied, VB 73* (Rhenish Song) brings regional pride in an important commodity to this final Claudius setting. The reference to Cretan 'slow-bellies' comes from St Paul's epistle to Titus. The Brocken is the windy highest point in Germany's Harz mountains, traditionally the setting of the Walpurgisnacht.

## Das Rosenband (The Rose Garland), VB 85

## Daphne am Bach (Daphne at the Brook), VB 83

## Gesundheit (Health), VB 97

## Schweizer Rundgesang (Swiss Round-Song), VB 72

Klopstock, whose fame first rested on his Miltonic epic *Der Messias* and then on his *Odes*, exercised a strong influence over the young poets of the *Göttinger Hainbund*, as he had over the young Goethe. His poem *Das Rosenband, VB 85* (The Rose Garland) has a simple charm echoed in Kraus's setting. Friedrich Leopold, Graf zu Stolberg-Stolberg, who had nine of his poems, including *Daphne am Bach, VB 83* (Daphne at the Brook), set by Schubert, entertained a particular enthusiasm for Klopstock. He and his brother Christian had been at Göttingen University and associated with the *Hainbund*, combining this poetic interest with an element of classical scholarship that brought a German translation of the *Iliad*. Kraus's setting of *Daphne am Bach* stands comparison with Schubert's version. Stolberg was able to help Johann Heinrich Voss, founder of the Hainbund, in his later career, although Voss subsequently turned against him. He is represented here by Kraus's cheerful setting of *Gesundheit, VB 97* (Health) a brief proverb on the joys of wine, women and song that, rather surprisingly, originated with Martin Luther. The Swiss nobleman Johann Gaudenz von Salis-Seewis, a correspondent of the fashionable poet Friedrich von Matthisson, who had met Goethe, Schiller and Claudius's friend Herder in Germany, had thirteen of his poems set by Schubert. His *Schweizer Rundgesang, VB 72* (Swiss Round-Song) is the text for a duet by Kraus, who gives it all the feeling of a folk-song.

**An das Klavier (To the Fortepiano), VB 94**

**Der Abschied (The Departure), VB 95**

**Die Welt nach Rousseau (The World According to Rousseau), VB 76**

**An mein Madchen (To My Girl), VB 87**

**An den Wind I (To the Wind I), VB 79**

**An den Wind II (To the Wind II), VB 80**

**Der nordische Witwer (The Nordic Widower), VB 89**

**Das schwarze Lieschen aus Kastilien (Black Liza from Castille), VB 88**

**Hans und Hanne (Hans and Hanne), VB 78**

Other songs include settings of *An das Klavier, VB 94* (To the Fortepiano) by Johann Timotheus Hermes, a pastor and enthusiast for the influential novels of Samuel Richardson, which he imitated. The final line, beautifully veiled in an ambiguity of German grammar, refers to Johann Andreas Stein, inventor of the Viennese fortepiano action. *Der Abschied, VB 95* (The Departure), with words by Kraus himself, is probably best viewed as an over-the-top parody of 'Gothic' literature and associated compositional styles. It is a masterpiece of operatic cliché, introduced by a three-part fugue in the fortepiano symbolising the threads of fate spun by three Norns. One of them, Skulda, is invoked by name, as are Klopstock's angel of death Obaddon, and the gods Thor and Braga. The song was written as a parting gift for a close friend, Viennese merchant Johann Samuel Liedemann in 1783. The last stanza is quite different in tone – this is a true parting gift. *Die Welt nach Rousseau, VB 76* (The World According to Rousseau) sets words by the successful playwright Carl Friedrich Hensler, future director of the Theater an der Wien. A note on the original jokingly states that it can also be performed by a quartet of *Nasathörner* (kazoos). This may be the only German Lied requiring the singer to whistle loudly. *An mein Mädchen, VB 87* (To My Girl) uses lines possibly by Kraus in a straightforward setting. For the two parallel songs *An den Wind, VB 79 and 80* (To the Wind) Kraus adapts words by the Jesuit and later bookseller Alois Blumauer, remembered chiefly for his obscene parody of the *Aeneid*. To avoid over-length, the performers have distributed the many stanzas over the two surviving versions. The 'Wind' in question is the wind of political change. The speaker – veiled to avoid arrest – is Friedrich Wilhelm II, the reactionary king of Prussia, whose disastrous Edicts of 1788 caused the flight of many intellectuals and publishers from censorship. The reference to his coalition-partner against Napoleon, the emperor Franz II, and to the Hapsburg eagle in his 'weather-vane', proves that the song was composed in 1792, the year of his ascension to the throne and of Kraus' death. *Der nordischer Witwer, VB 89* (The Nordic Widower), with its final twist, has been attributed to the same Austrian writer. The sad narrative verses *Das schwarze Lieschen aus Kastilien, VB 88* (Dark Liza from Castille) are by the Prague professor and later Fulda college director August Gottlieb Meissner, and the little dramatic exchange *Hans und Hanne, VB 78* another satire on the subservience of an oppressed citizenry ('I don't wish to envy our nobleman's estate'), has a text by Gottlob Wilhelm Burmann who has enjoyed posthumous notoriety as a lipogrammatist, reputedly writing works without the letter 'r'.

*Keith Anderson*