JOSEPH MARTIN KRAUS
1756–1792

Symfoni i ciss-moll
Symphony in C-sharp minor

VB 140

Källkritisk utgåva av/Critical edition by Andreas Edlund

Levande musikarv och Kungl. Musikaliska Akademien

Syftet med Levande musikarv är att tillgängliggöra den dolda svenska musikskatten och göra den till en självklar del av dagens repertoar och forskning. Detta sker genom notutgåvor av musik som inte längre är skyddad av upphovsrätten, samt texter om tonsättarna och deras verk. Texterna publiceras i projektets databas på internet, liksom fritt nedladdningsbara notutgåvor. Huvudman är Kungl. Musikaliska Akademien i samarbete med Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

Kungl. Musikaliska Akademien grundades 1771 av Gustav III med ändamålet att främja tonkonsten och musiklivet i Sverige. Numera är akademien en fristående institution som förenar tradition med ett aktivt engagemang i dagens och morgondagens musikliv.

Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

The purpose of Swedish Musical Heritage is to make accessible forgotten gems of Swedish music and make them a natural feature of the contemporary repertoire and musicology. This it does through editions of sheet music that is no longer protected by copyright, and texts about the composers and their works. This material is available in the project's online database, where the sheet music can be freely downloaded. The project is run under the auspices of the Royal Swedish Academy of Music in association with the Music and Theatre Library of Sweden and Svensk Musik.

The Royal Swedish Academy of Music was founded in 1771 by King Gustav III in order to promote the composition and performance of music in Sweden. Today, the academy is an autonomous institution that combines tradition with active engagement in the contemporary and future music scene.

www.levandemusikarv.se

Huvudredaktör/Editor-in-chief: Anders Wiklund
Notgrafisk redaktör/Score layout editor: Anders Högstedt
Textredaktör/Text editor: Edward Klingspor

Levande musikarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska Akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 2563/Edition no. 2563
2025
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande Musikarv
979-0-66166-903-6

Levande musikarv finansieras med medel från/Published with financial support from Kungl. Musikaliska Akademien, Kungl. Vitterhetsakademien, Marcus och Amalia Wallenbergs Stiftelse, Statens Musikverk, Riksbankens Jubileumsfond, Barbro Osher Pro Suecia Foundation, Riksantikvarieämbetet och Kulturdepartementet.
Samarbetspartners/Partners: Musik- och teaterbiblioteket och Svensk Musik.

Sinfonia

VB 140

1

Joseph Martin Kraus
(1756–1792)

Andante di molto

2 Flauti
2 Corni in E

Andante di molto

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso e Cembalo

p

6

Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb. Cem.

tr

11

pp

senza Cem.

Kritisk utgåva av/Critical edition by Andreas Edlund
Swedish Musical Heritage, Kungl. Musikaliska akademien, Stockholm 2025. Public domain. www.levandemusikarv.se

15

Cor. (E)

a 2

f *p* *manc.* *pp*

Vl. I

tr tr tr

cresc. *f* *p*

Vl. II

tr

cresc. *f* *p*

Vla

cresc. *f* *p*

Vc.

cresc. *f* *p*

Cb.

Cem.

cresc. tutti *f* 4/2 6 *p* 6 7♮

18

Vl. I

cresc. *f* *p*

Vl. II

6 6 6 6

cresc. *f* *p*

Vla

6 *cresc.* 6 6 6

f *p*

Vc.

cresc. *f*

Cb.

Cem.

3 *cresc.* 6/4 7/5 *f*

21

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc. *p*

Cb.

Cem.

tasto *p* 6 7/3 6 6 8

25

Allegro

Fl.

Allegro

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

30

Fl.

Cor.
(E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

35

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

a 2

poco ***f***

p

3 6 5 3 6 6

40

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

a 2

p

cresc.

6 6 5 6 3 6

p ♯ 5

44

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

cresc.

a 2

cresc.

f

48

tr

52

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

ten.

tr

57

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

p

62

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

a 2

67

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

tr

pizz.

p

senza Cem. pizz.

p

72

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

tr

arco

p

arco

p

77

Fl.

p

cresc.

Cor.
(E)

a 2

p

Vl. I

Vl. II

Vla

cresc.

Vc.

cresc.

Cb.
Cem.

82

Fl.

Cor. (E)

a 2

cresc.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

tutti

87

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

92

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

97

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

102

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

tasto

107

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

112

Fl.

Cor.
(E)

I.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

119

Cor.
(E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

124

Fl.
Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb.
Cem.

p

senza Cem. pizz.

129

tr

134

a 2

pp

arco

139

Fl.

p

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

144

Fl.

cresc.

f

Cor. (E)

a 2

f

Vl. I

cresc.

f

Vl. II

cresc.

f

Vla

f

Vc.

f

tutti

Cb. Cem.

f

149

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

155

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

p

p

p

p

160

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

sf

sf

165

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

p *sf* *p* *f*

tr

tasto
poco *f*

5 6 5 6 5
3 4 3 4 3
f

170

tr

6 5 6 5 6 5
5 3 4 3 4 3

175

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

180

Fl.

Cor. (E)

a 2

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

2

Andantino

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso e Cembalo

p

9

Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb. Cem.

tr

poco ***f***

19

6 6 6 4/2 6

tasto

senza Cem.

28

Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb.
Cem.

p

37

pp *cresc.* *p* *cresc.* *poco* ***f*** *p*

tutti

6 6 6 4 — 6 6 7 7 8
4 3 2 4 3 4 3 4 3 2
cresc. *poco* ***f***

46

tr

51

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

poco *f*

poco *f*

poco *f*

poco *f*

poco *f*

5 5 6 3 6 6 4 6
3 3 2

58

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

6 6 4 6 6 4 6
4 2 2

63

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb.
Cem.

p

pp

p

pp

p

pp

5 3
♮

71

Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb.
Cem.

mf
mf
pp
senza Cem.
poco f
pp

81

tr
tr
mf
tutti
poco f

90

p
p
p
p
tasto

3

Menuetto 1

2 Flauti

2 Corni in E

a 2

Menuetto 1

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello,
Contrabbasso,
e Cembalo

9

Fl.

Cor.
(E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc., Cb.
Cem.

17

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc., Cb. Cem.

25

Menuetto 2

Cor. (E)

a 2

Menuetto 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc., Cb. Cem.

poco f

34

Cor. (E)

a 2

Menuetto 1 Da Capo

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc., Cb. Cem.

tasto

4

Allegro

2 Flauti

2 Corni in E

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso e Cembalo

p

p

p

p

5

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

f

a 2

f

f

f

f

f

6 5 3 6 5 ♯ 6 5 3

*) Se kommentar / See commentary

10

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

15

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

20

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

ff

a 2

25

I.

pp

poco ***sfz***

30

35

Fl.

Cor. (E)

I.

Vl. I

Vl. II

Vla

sf *p* tr tr

p tr tr

40

Fl.

Cor. (E)

I.

Vl. I

Vl. II

Vla

cresc. *poco* ***f*** ***p*** tr

cresc. *poco* ***f*** ***p***

cresc. *poco* ***f*** ***p***

45

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

f

a 2

f

tr tr

cresc. ***f***

cresc. ***f***

cresc. ***f***

poco ***f*** ***f***

6 5 *poco* ***f***

3 ***f***

51

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

tasto

p

ff

6/4

5/4 3

57

a 2

8/6 7/5

3

62

I.

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

67

Fl.

cresc.

Cor. (E)

a 2

cresc.

Vl. I

cresc.

Vl. II

cresc.

Vla

cresc.

Vc.

Cb. Cem.

6

6 7♮ 3
4 3

72

I.

Fl.

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

77

Fl.

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

82

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

87

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

p

8 6 4

7

8 #

tasto

92

Fl.

Cor. (E)

a 2

p

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

97

Cor. (E)

a 2

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

102

Vl. I

Vl. II

Vla

107

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

ff

a 2

f

113

tasto

118

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

6/4 5/4 3 tasto

123

Fl.

Cor. (E)

Vl. I

Vl. II

Vla

Vc.

Cb. Cem.

6/4 5/4 3

Joseph Martin Kraus

Joseph Martin Kraus (1756–1792) illustrerar vikten av att tala om musik i Sverige, hellre än om svensk musik. Ändå komponerade han medvetet ”svenskt” under sina år i Stockholm.

Kraus föddes i Miltenberg am Main och fick sin huvudsakliga musikutbildning under skoltiden i Mannheim. Han studerade juridik och filosofi vid universiteten i Mainz, Erfurt och Göttingen. Redan under studieåren började han sin bana som tonsättare.

I Göttingen föddes idén att pröva möjligheten att verka som tonsättare på annat håll, en rörlighet som inte var ovanlig vid denna tid. Valet föll på Sverige – den närmare anledning är dock oklar. Han kom hur som helst till Stockholm 1778 och blev omedelbart upptagen i stadens centrala kretsar. Året efter ankomsten blev han ledamot av Musikaliska akademien, 1781 fick han uppdraget att vara Hovkapellets andra kapellmästare. 1782–86 gjorde han på Gustav III:s uppdrag en studieresa som gick till viktiga tyska musikcentra, men också till Rom och Neapel, och till Paris. 1788 utnämndes han till hovkapellmästare av sin gynnare.

Sjukdom, troligen lungtuberkulos, förmörkade hans tillvaro. Hans år i Stockholm blev produktiva, men inte många. Han avled 36 år gammal 1792.

Joseph Martin Kraus har av Kraus-kännaren Hans Åstrand kallats ”den mest betydande gustavianska musikpersonligheten”. Han anlände till Stockholm med för tiden moderna musikaliska insikter, d.v.s. kännedom om tänkandet i Mannheim och om Glucks operaidéer. Han fick visa upp dem i flera operauppdrag, bland annat *Prosperin* och *Aeneas i Cartago*, båda med texter av Johan Henrik Kellgren. Men Kraus skrev också mer underhållande musikdramatik och baletter, liksom orkestermusik (bl.a. elva sinfonior) och kammarmusikverk (bl.a. tio stråkkvartetter). Det är inte för mycket sagt att Kraus, trots fåtal år Sverige, bidrog till förnya svenskt musikliv med centraleuropeiska impulser och att hans verk under de år som gått inte förlorat sin lyskraft.

© *Gunnar Ternhag,* Levande musikarv

Symfonierna

Om symfonin som genre brukar vara relativt enhetlig gäller motsatsen för Joseph Martin Kraus’ produktion. Tidiga symfonier komponerade under gymnasietiden i Mannheim (1768–72) har tagit intryck av inte bara den där rådande orkesterestetiken utan också utvecklingen inom operan – bland annat i en ”buffa”-symfoni med en påtaglig nyckfullhet. Under den första perioden i Stockholm (1778–82) komponerade Kraus en av musikhistoriens mest utpräglade *Sturm und Drang*-symfonier, där redan den ytterst udda tonarten ciss-moll avslöjar tendensen. Detta verk stramades till och gjordes om i den stora stilen i c-mollsymfonin – hans mest kända – vilken från musikvetarhåll framhållits som en inspirationskälla till Beethoven.

Vanligen ses symfonin som ett steg mot den musikaliska autonomin, men Kraus visar att så alls inte behöver vara fallet. Med ”Riksdagssymfonin” (*Sinfonia per la chiesa*) gav han sitt bidrag till riksdagen 1789 då Gustav III drev igenom sitt nästintill absoluta grepp om makten, vilket ändade i kungamordet 1792 som utgjorde den dystra anledningen till Kraus’ ”Symphonie funèbre”.

Bertil van Boer har i sin förteckning över Kraus’ verk kommit fram till att det finns 23 idag kända symfonier och ett okänt antal från studieåren i Mannheim liksom från europaresan 1782–86. Av de kända symfonierna finns det fullständigt notmaterial till fjorton verk. Därutöver komponerade Kraus verk i sinfonia concertante-formen, som förenar drag från symfonin med solokonserten.

© *Erik Wallrup,* Levande musikarv

Symfoni i ciss-moll, VB 140

Med tanke på att Kraus omarbetade materialet i sin ciss-mollsymfoni (benämnd i manuskript med italienska *sinfonia*) när han gjorde den senare symfonin i c-moll ligger det nära till hands att betrakta det tidigare verket som blott en tidigare version. Omfattande revideringar av symfonier är givetvis ingenting ovanligt – den långt senare Anton Bruckner är typexemplet med symfoniversioner som kommit att leva sina egna liv. Men i fallet Kraus finns det all anledning att inte tala om en omarbetning som leder till en ny version, utan om just skilda verk.

Att karaktären skiljer sig åt mellan verken har redan nämnts ovan, även om förändringarna i finalen inte är så betydande. Därför kan det finnas anledning att mer i detalj se vilka skillnaderna är.

Båda symfonierna inleds med ett långsamt kontrapunktiskt avsnitt som otvetydigt anspelar på de första takterna av Glucks opera *Ifigenia i Aulis* – ett av gluckianen Kraus förebildliga verk. Konturen och förhållningarna i det tematiska materialet är gemensamma, men avstegen från Gluck är större i den tidigare symfonin och Kraus visar att han har ett säkrare grepp om (eller större intresse för) polyfoni än Gluck. Medan c-mollsymfonins inledning är stram är ciss-mollsymfonin desto mer rörlig: gungande drill-figurationer skapar en plötslig rörelse som stegras till utbrott innan den polyfona väven återkommer.

Huvudsatsen har bara smärre tematiska överensstämmelser, och i ciss-mollsymfonin inleds den med en kraftfull kontrast till inledningen, där de två flöjterna måste pressa tonbildningen i sin tematiska linje för att nå igenom stråkarnas tremolo och följande åttondelsrörelse. Det sätter den ena polen för satsen vars motpol är sidotemats nätta figur. Både expositionen och genomföringen är av stort format, medan reprisdelen explosivt kort.

Den andra satsen – *Andantino* i den tidigare symfonin, *Andante* i den senare – skiljer sig påtagligt åt, trots att det melodiska material som inleder är detsamma. Vad som i den senare symfonin kommer att bli en variationssats består i ciss-mollsymfonin av en rad tematiska enheter som följer på varandra med den inledande melodin som återkommande element. 3/8-takten blir till en avmätt hovdans med ett bråddjup som öppnar sig i en ”enharmonisk utflykt” (A. Peter Browns välfunna uttryck) innan huvudmotivet återkommer.

Som enda undantag bland Kraus mogna symfonier följer en menuett-sats, uppdelad i två menuetter, vilken helt stryks i c-mollsymfonin. Den första menuetten är skriven med en spegelvändning av första reprisen i den andra – en musikalisk fyndighet som har sina rötter i renässansens symmetrier – medan den andra menuetten tankemässigt vänder ut i ett mollstämt tomrum. Som experiment blir resultatet udda men tankeväckande.

Största likheten mellan symfonierna återfinns i finalen, som främst skiljer sig åt i tillagda takter i början och slutet av satsen samt en påtagligt utvidgad genomföring i satsens sonatform. Det blir i ciss-mollsymfonin en slutpunkt som bekräftar de *Sturm und Drang*-tendenser som på olika plan genomsyrar hela verket. Faktum är att de formella brister som påpekats av verkets kommentatorer förtydligar dessa tendenser.

Att Bertil van Boer håller symfonin för att vara skriven i kammarformat, med de två violinstämmorna endast dubblerade, har en del som talar för sig – inte minst den påtalade obalansen mellan flöjter och stråkar i huvudsatsens första takter. Men instrumentationens två horn och flöjter pekar i en annan riktning. Värt att notera är också den besiffrade cembalostämman, ett *continuo*-element som pekar tillbaka mot de äldre traditioner Kraus så kraftfullt kommer att bryta med i sin c-mollsymfoni.

© *Erik Wallrup,* Levande musikarv

Joseph Martin Kraus

Joseph Martin Kraus (1756–1792) illustrates the importance of talking about music in Sweden, rather than Swedish music. Nevertheless, he purposely wrote in a 'Swedish' manner during his years in Stockholm.

Kraus was born in Miltenberg am Main and received his main music education during his school years in Mannheim. He studied law and philosophy at the universities of Mainz, Erfurt and Gottingen. His career as a composer already started during his years as a student.

In Gottingen, he had the idea of trying to work as a composer abroad, a form of mobility that was common at the time. His choice fell upon Sweden, though his reasons are unclear. Nevertheless, he arrived in Stockholm in 1778, and was immediately embraced by the central circles of the city. The year following his arrival, he was elected to the Royal Swedish Academy of Music, and in 1781 he became second conductor at the Royal Court Orchestra. From 1782 to 1786, at the behest of Gustav III, he made a study trip to the important German musical centres, but which also took him to Rome, Naples and Paris. In 1788, his patrons named him *hovkapellmästare* (chief conductor) of the Royal Court Orchestra.

His existence was clouded by illness, presumably pulmonary tuberculosis. His years in Stockholm were productive but few. He died in 1792, at the age of 36.

The Kraus expert Hans Åstrand has called him 'the most important Gustavian music personality'. He arrived in Stockholm with, for the time, modern musical insight, i.e. an understanding of the thinking in Mannheim and of Gluck's operatic ideas. He was able to demonstrate them in several operatic commissions, among them *Proserpin* and *Aeneas i Cartago*, both with libretti by Johan Henrik Kellgren. He also wrote more entertaining stage music and ballets, as well as orchestral music (including eleven symphonies) and chamber music (including ten string quartets). It is not too much to say that Kraus, despite his few years in Sweden, contributed to rekindling Swedish music life with impulses from Central Europe, and that his works have not lost their vitality in the years since.

© *Gunnar Ternhag,* Levande musikarv. Transl. *Martin Thomson*

The Symphonies

Though the symphony is usually seen as a relatively homogeneous genre, Joseph Martin Kraus' production is the opposite. Early symphonies composed during his upper-secondary-school years in Mannheim (1768–72) were influenced not only by the prevailing orchestral aesthetics but also by developments in opera – for example, a *buffa* symphony, full of whimsicality. During his first period in Stockholm (1778–82) Kraus composed one of the most unmistakeably *Sturm und Drang* symphonies in musical history, a characteristic even foreshadowed by its extremely odd choice of key, C-sharp Minor. This work was tightened up and reworked in the grand style in his Symphony in C Minor – his best known – which musicologists have declared to have been a source of inspiration for Beethoven.

The symphony is commonly seen as a step in the direction of musical autonomy, but Kraus shows that this is not necessarily so. With his *Riksdag* [=Sweden's parliament] Symphony (*Sinfonia per la chiesa*), he made his contribution to the 1789 *Riksdag*, when Gustav III forced through his virtually absolute rule, setting the stage for the regicide of 1792, which in turn constituted the sombre occasion for Kraus' *Symphonie funèbre.*

In his inventory of Kraus' works, Bertil van Boer has determined that today 23 symphonies are known today, along with an unknown number from his student days in Mannheim and from his 1782–86 European tour. Among the known symphonies, there are complete scores for 14 works. Moreover, Kraus composed works in the *sinfonia concertante* form, which combines features from the symphony and the solo concerto.

© *Erik Wallrup,* Levande musikarv. Transl. Donald MacQueen

Kritisk kommentar

Källa:

Stämmor i autograf (**A**), Musik- och teaterbiblioteket, Stockholm.

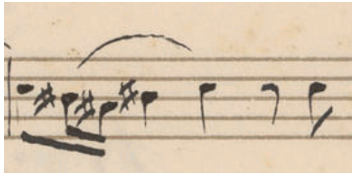
Partitur i manuskript (**MS**), Uppsala Universitetsbibliotek, Instr. mus. i hs. 25. Kopist: Fredrik Samuel Silverstolpe.

På försättsbladet till A står *Sinfonia | a | Violini | Flauti | Corni in E | Alto viola | Violoncello | e | Bassi.* Tillagt senare av annan hand *Krause Stockh.*, vilket också återfinns i MS; detta antyder en koppling mellan A och MS – Silverstolpe brukar inte skriva så i sina avskrifter.

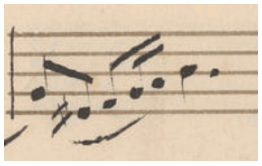
Förutom de stämmor som är uppräknade ovan finns en stämma märkt *Cembalo*. MS har hornen längst upp *och Cembalo* längst ned, *Bassi* heter istället *Contrabasso*. *Cembalo* och *Contrabasso* har varsitt system i sats 1, samskrivs därefter. I utgåvan samskrivs de genomgående (*senza Cem.* och *tutti* tillagt för att indikera var cembalon spelar, allt enl. A) och hornen placeras enligt modern praxis.

Som ofta hos Kraus är bågarna stundom svårtolkade (A, sats 1, Vl. I, t. 4):

Kan läsas som längst som båge över ♪♫ ♩ ♩, över ♫ ♩ som kortast. MS tolkar just denna såsom innefattande h♯ till c♯2 —



— men i andra fall tar inte MS ställning utan behåller otydligheten (Vl. I, t. 8):



Samma takt i A:

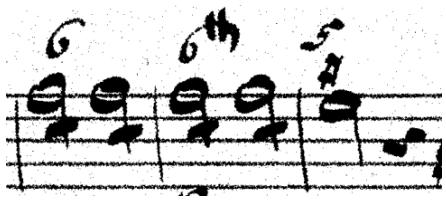
Bågen ser ut att sluta på g♯, men med hänsyn till exemplet från t. 4 samt musikens karaktär skall man nog läsa bågen ”generöst” och låta den innefatta även a:et; detta blir editörens val här. Många avväganden av detta slag har gjorts i arbetet med utgåvan, en del av dem kommenteras nedan, men det är bra för läsaren att känna till den grundläggande problematiken i frågan.

Förutom tolkning av bågar bjuder MS också på varsam komplettering av artikulationsmönster och dynamik som när den är självklar används i nyutgåvan. Se t. ex. sats 1, t. 17:3 där MS lägger till bågen som saknas i A, eller t. 20 där MS för över ***p*** från Vl. II till Vl. I.

Det är ofta svårt att avgöra om Kraus använt kil eller punkt för att markera staccato, och följaktligen svårt att avgöra om olika typer av artikulation faktiskt avses. För det mesta förefaller det vara slumpmässigt om det råkar bli en punkt eller en ”utdragen” punkt, men ibland är det möjligen avsiktligt. Därför bibehålls denna dubbeltydighet i viss utsträckning (så görs även i MS).

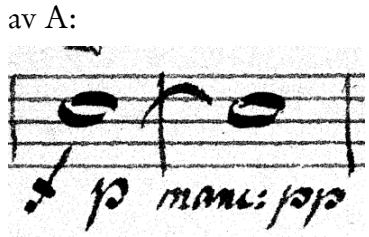
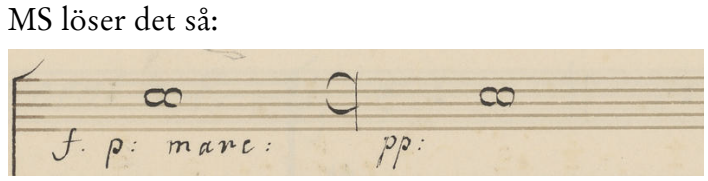
Generalbasen har i utgåvan positionerats där den harmoniska förändringen i satsen de facto sker; i A går det inte alltid att avgöra, och i MS är positionerna ofta felaktiga.

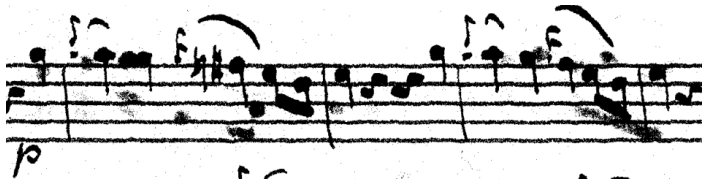
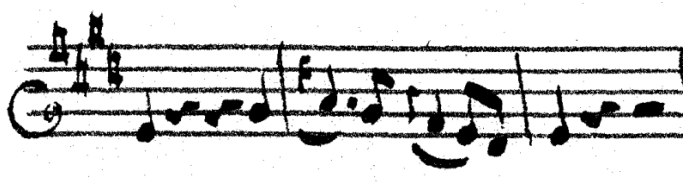
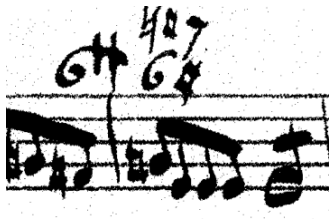
I besiffringen används som regel tvärstreck på siffrorna för ♯ och de gånger som dubbelkors förekommer används 𝄪 eller dubbla tvärstreck:



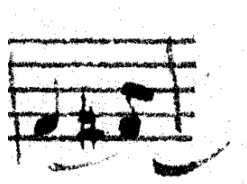
I utgåvan används ×.

Sats 1, Andante di molto — Allegro

Takt	Stämma	Kommentar
10	Vl. I	Båge tillagd enl. t. 8.
14	Vl. I	***pp*** överfört fr. övriga.
14–15	Vla, Vc.	Endast första slaget har artikulation, ifyllt hela passagen i utgåvan.
16–17	Cor.	Exakt var de olika nyanserna inträder framgår inte av A:  MS löser det så:  Utgåvan placerar nyanserna med en fjärdedels mellanrum.
23u	Vl. II, Vla	MS bryter bågen på taktstrecket. Utgåvan följer A.
26–27	Vla—Cem.	Staccati genomfört för alla toner enl. Vl. I.
31u	Fl. II, Vl. II	Båge överförd fr. Vl. I.
31	Vl. II, Vla	Kilar överförda från Vl. I.
36	Vl. I	A har *poco* ***f*** här, flyttas till nästan takt enl. övriga stämmor och MS.
45	Cb., Cem.	Staccati överförda från Vc.
45:3–4	Vc.—Cem.	A har för det mesta balkningen på halvnot, MS alltid på fjärdedel. Utgåvan genomför balkning på halvnot.
49	Vl. I	Artikulation överförd från t. 47.

51	Cem.	Besiffringen använder gammal praxis med ♮♯ för att återställa 𝄪: Återställningen avser f♯, alltså avses ett kvintsextackord. Korrigeras i utgåvan.
57u	Vl. II	Bindebåge tillagd i analogi m. t. 53u.
61–63, 76–78	Vni	A har bågarna så (Vl. I, t. 61):  Vl. II, t. 77–79;  MS lägger genomgående bågarna över ♩+♫ men det faktum att bågmönstret med sista ♪ ensam etableras redan i Allegrots start talar för att denna artikulation avses även här. Enda avvikelsen från detta i A inträffar i t. 136–138 där bågarna står över ♫.
71	Vl. II, Vla	*tr* tillagt enl. Vl. I.
80:1	Vl. I	Båge enl. Vl. II.
83:3	Vla	Båge tillagd enl. t. 85:3.
83:4–84	Vl. I	MS har båge mellan giss–a, men A har radbrytning mellan dessa takter och endast båge åt vänster i t. 84. Editören håller det för mer sannolikt att bågen (om den skall vara med) avses börja på fisset, så gör Vl. I gemensam sak med Vl. II.
85	Cor. II	♫ i A ändrade till ♩.♪ enl. Cor. I.
	Vla	Artikulation för 8-delsmotivet överförd från t. 83.
90, 94	Vla	A har staccatopunkter, ändrade till kilar enl. Vl. I.
120	Vla	Nyans efter pp-avsnittet saknas sannolikt, *p* tillagt i utgåvan.
124–126	Vni, Vc.	Förmodligen saknas ny dynamik efter *mf*-avsnittet; *p* tillagt i utgåvan (enl. Cb. har i t. 128).
131	Vla	*tr* överförd från Vni.

147	Fl. II	Båge överförd från Fl. I.
157	Vl. I	Artikulation överförd fr. Vl. II, även tillagd i t. 160.
182	Fl. I–II	Första staccatopunkten i Fl. I finns i A, övriga tillagda i utgåvan.
184	Fl. II	Kilar enl. Fl. I.

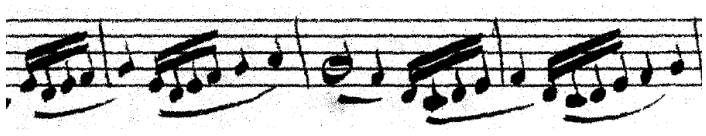
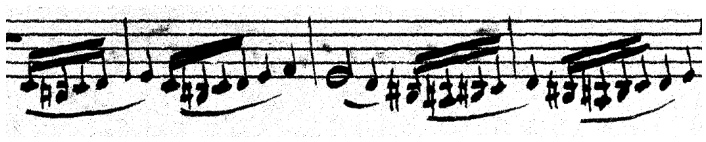
Sats 2, Andantino

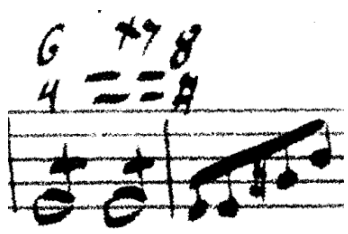
Takt	Stämma	Kommentar
14	Vl. II	Staccato överfört fr. Vl. I och Vla.
17	Vl. II	Båge överförd från Vla.
32	Vc.	Staccatopunkt överförd fr. Vla.
36	Vc.	Båge från taktens början i A, sannolikt inskriven senare med annan penna: Utelämnas i MS, och tas ej med i utgåvan.
40	Vl. II	Båge överförd från Vla.
46–53	Vl. I	Bågarna på första slaget i varje takt i A har tydlig början men otydligt slut. Möjligen betyder det att bågen skall räcka fram till nästa båge, men utgåvan följer MS tolkning; bågen omsluter olika antal toner varje gång.
50–51	Vla	Bågen bruten efter a i A, ändrat till överensstämmelse med Vl. II i utgåvan.
53, 55	Vla	Båge överförd fr. Vl. II.
78u	Vla	Båge överförd fr. Vni.
79u	Vl. II	Bindebåge överförd från Vl. I.
85	Vl. I	Artikulation överförd från t. 83.
90	Vc.	Båge överförd från Cb.
96	Vl. II	Balkning och staccatopunkt enl. Vl. I.
98	Vl. II, Vla	Båge överförd från Vl. I.

Sats 3, Menuetto 1–2

B. = Vc., Cb. och Cem.

Takt	Stämma	Kommentar
1	Cor., Vla, B.	***f*** överfört från Vni.
1–24	Vla	Kilar/staccatopunkter överförda fr. Vl. I.
15, 23–24	Vc.	Här har kilar förts över från motsvarande takter i A-delen (B-delen är A-delen baklänges).
17–19	Vl. II	A saknar dynamik, och har endast en båge t. 18:1-19:2. Artikulation och dynamik ändrad till överensstämmelse med Vl. I.
21u	Vl. I	***f*** överfört fr. Vl. II.
26:3, 28:3	B.	Felaktigt besiffrat till 6/4 i båda källorna, ändrad till 5/3 i utgåvan.
27–29	B.	Stacc överfört fr. Vla.
29	Vla	Stacc. i analogi m. t. 27.

Sats 4, Allegro

Takt	Stämma	Kommentar
1	Vc.	***p*** står tydligt på andra 8-delen i A, flyttas till första i utgåvan enl. MS.
2, 4	Vni	De heldragna bågarna i utgåvan speglar A; de streckade MS. Bild från A som referens, Vl. I:  Vl. II:  Längre fram i satsen, t. 82, finns liknande motiv, då med förtydligande staccatopunkt:
8	Fl. II	Bågen går till sista tonen i takten i A. Utgåvan följer MS.
9:4	Vl. II	Båge överförd fr. Vla.

14	Vl. I	Kilar överförda fr. t. 13.
20–23	Vl. I	Kilen i t. 21 överförd till t. 20, 21–22.
37–40	Vl. I	Staccati överförda fr. Vla.
38	Fl. II	A har *poco* ***f***, vilket tycks ha hamnat fel. Utgåvan följer MS.
41	Vl. I	***p*** tillagt i utgåvan enl. Vl. II och Vla.
47u	Vl. I	Båge tillagd enl. t. 46u samt MS.
51	Fl. II	Båge tillagd i utgåvan i analogi m. Fl. I.
	Vla, B.	Cem. i A har båge f♯–g♯ vilken har förts över till Vla och Vc. i MS (som har delat system för Cb. och Cem.), Utgåvan följer MS.
57, 60	Vl. II	Kilar enl. Vl. I.
60	Fl. II	Båge enl. Fl. I.
	Vl. I	Kil överförd fr. t. 57.
66	Vl. I	Bindebågen från föregående takt finns, men c♯ på slag 1 saknas; finns i MS, tillagt i utgåvan.
68	B.	A har *poco* ***f*** för Cb., ändrat till ***f*** enl. Vc. och Cem. Båge införd från MS.
77:1	Vl. I	Kil från MS.
86	Vl. I	Staccati enl. t. 84.
87	Cem.	Åttan i besiffringen tillagd i utgåvan för att förtydliga. A har: 
92:2–4	Vla	Artikulation enl. Vc.
93–96	Fl. II	Endast en båge över hela frasen i A, ändrat enl. t. 90–92 i utgåvan.
95	Fl. I	Båge överförd fr. t. 91.
108	Vl. I	A har ***f***, ändras till ***ff*** enl. övriga stämmor.
115–	Vla—B.	Ingen tydlig distinktion mellan kil och punkt. Uniformerat till punkter i utgåvan enl. MS.

© Andreas Edlund, Levande musikarv