

Joseph Martin Kraus

Sorgemusik över Gustav III

Bisättningsmusik 18.50

- 1 I Andante mesto 8.46
- 2 II Larghetto 2.18
- 3 III Choral 0.57
- 4 IV Adagio 6.36

Begravningskantat 45.36

Parte prima

- 5 I Introduzione 5.56
- 6 II Coro 1:28
- 7 III Recitativo, aria con coro, tenor 3.47
- 8 IV Aria, sopran I 3.20
- 9 V Duo, sopran II & tenor 3.55
- 10 VI Recitativo, sopran I, aria con coro, tenor 4.09
- 11 VII Aria, sopran I 1.52
- 12 VIII Coro 3.05

Parte seconda

- 13 IX Introduzione 5.39
- 14 X Quartetto con coro 5.52
- 15 XI Aria, sopran II 3.21
- 16 XII Coro 2.41

64.46

Digitalt inspelad i Musikaliska akademiens stora sal den 9, 10 och 11 oktober 1987.
Inspelningstekniker: Sven-Eric Edvardsson.
Producent: Håkan Elmquist.

Textförfattare: Anna Johnson. Bildredaktör: Ann-Charlotte Hell. Notgrafik: Ann-Christine Berg. Redaktör: Torbjörn Eriksson. Design: Ermalm's Egenart. Logotype: Håkan Lindström.

Omslag: Gustav III, målad av Alexander Roslin (1718–93).

Baksida: "Utsikt från sängkammaren i Drottningens lilla våning". Akvarell av Elias Martin (1739–1818). (Nationalmuseum, Stockholm.)

© 1988 Musica Sveciae © 1988 Musica Sveciae

MUSICA SVECIAE är en svensk musikhistoria på fonogram med musik från äldsta tid till början av 1900-talet. Antologin beräknas omfatta ca 120 LP-skivor fördelade på en serie tonsättarporträtt och en serie tema- och miljöskivor. MUSICA SVECIAE finansieras genom ett statligt anslag. MUSICA SVECIAE administreras av Kungl. Musikaliska akademien.



MUSICA SVECIAE

Joseph Martin Kraus

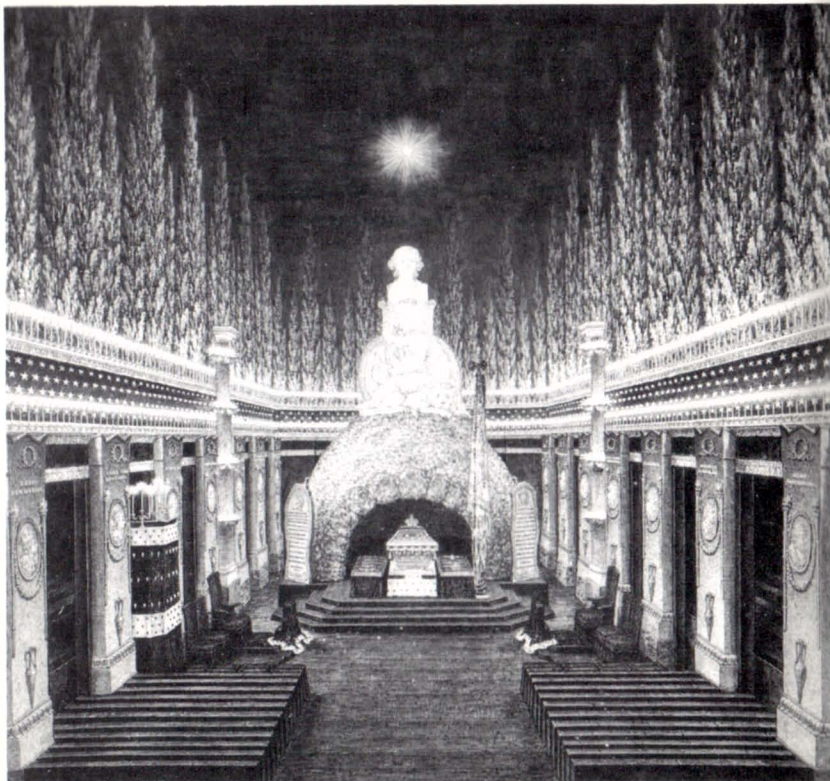
**Sorgemusik
över Gustav III
Bisättningsmusik
Begravningskantat**

Hillevi Martinpelto
Christina Högman
Claes-Håkan Ahnsjö
Thomas Lander

Uppsala akademiska
kammarkör

Drottningholms
barockensemble

Dirigent: Stefan Parkman



Från Gustav III:s begravning i Riddarholmskyrkan. Dekorationen gjord av Carl Fredrik Sundvall (möjligen efter en idé av Jean Louis

Desprez). Akvarell och gouache. (Nationalmuseum, Stockholm)

Joseph Martin Kraus

Sorgemusik över Gustav III

Två av Sveriges 1700-talskungar blev skjutna till döds – krigarkungen Karl XII i en löpgrav vid Fredrikshalds fästning 1718, teaterkungen Gustav III vid en maskeradbal på Kungliga Operan i Stockholm 1792.

Gustav III hade själv otaliga gånger stått på scenen som skådespelare i egna och andras pjäser. Denna gång var dramat iscensatt av en grupp konspiratörer ur den politiska oppositionen och det skott som brann av inget löst teaterskott. Med detta kungamord ändades en av de mest glansfulla perioderna i svensk kulturhistoria.

I vimlet av människor på den ödesdigra maskeradbalen den 16 mars 1792 befann sig möjligen också tonsättaren Joseph Martin Kraus. Som förste hovkapellmästare fick han i uppdrag att komponera sorgemusiken för den kungliga begravningen. För bisättningen i Riddarholmskyrkan den 13 april 1792 skrev han en Bisättningsmusik i c-moll, kallad Symphonie funèbre, för begravningsakten den 14 maj i samma kyrka sin stora Begravningskantat. Dessa verk hör till de sista han fullbordade. Nio månader efter konungens död gick också Kraus bort, endast trettiosex år gammal.

Skottet som ändade en era

Under slutet av 1780-talet intensifierades oppositionen mot Gustav III, särskilt under det fleråriga kriget mot Ryssland och de katastrofala riksdagarna 1786 och -89. Motståndet mot den kungliga despotismen grep omkring sig i vida kretsar av det svenska samhället. Vintern 1791–92 ingick några adliga officerare under general Pechlins ledning en direkt konspiration mot Gustav III. Den f d gardesofficeren Jacob Johan Ankarström, som av både ideologiska och personliga skäl var starkt kritisk till monarken, åtog sig att utföra dådet.

På eftermiddagen den 16 mars 1792 bevistade Gustav III en teaterföreställning och begav sig därefter till Operan för att delta i kvällens maskeradbal. Den hade lockat ovanligt många deltagare och trängseln var stor. Greve Gustav Löwenhielm, vakthavande kapten denna kväll, skildrar händelseförloppet:

Först begav sig konungen till sitt oxöga till höger om åskådaren och framstod en kvarts timme som en tavla i sin ram, sågande omsider till Essen: "Nu hade ju varit tillfälle att skjuta! Kom, gå vi ned, maskeraden synes ju glad och trevlig."

Medan han så visade sig, stodo de sammansvurne tätt framför logen och överlade om skjutningen. Nu gick konungen arm i arm med Essen och till vänster om honom, inträdde genom den stora kungl. logen, följde längs logeraden till vänster om åskådaren [...]

Konungen hade hunnit nära mitt på scenen, något högre än första kulissen och försvunnit i en tät maskhop, då jag hörde skottet. Under intryck att en svärmare blivit tänd av en självsvaldig pojke eller av ficktjuvar, ilade jag för att tränga mig i hopen för att hålla ordning och fann konungen tätt omgiven av svarta dominos, hållande sin mask i handen och ännu arm i arm med Essen, som jag frågade: "Vad har hänt?" Med en kringforskande örblick svarade han: "En bov har skjutit på konungen."

Gustav III var svårt sårad, men skadan ansågs till en början inte livshotande. Från dödsbädden fortsatte han ännu några dagar sitt politiska agerande. Konungen hade ställts inför sin sista stora roll, och han agerade med suverän behärskning – den döende landsfadern, träffad av en mördares kulor, nådig, mild, förlåtande. Därmed nådde dramat sin peripeti. I den allmänna avskyn över attentatet vändes oppositionen mot den kunglige despoten i sympati. Så stod han till slut – liksom gustaverna i hans stora heroiska operor – i händelsernas centrum, omgärdad av folkets kärlek. Den 29 mars 1792 avled Gustav III.

Gustav III och operan

Gustav III var mycket väl insatt i fransk teater och litteratur och skolad i upplysningens anda. Trots denna starka franskorientering var han besatt av tanken att skapa en nationell, svensk kultur – främst då en svenskspråkig teater. Detta var en djärv idé. Befängd, tyckte många av hans kritiker.

Med musikens hjälp skulle man bereda plats på scenen för det svenska språket. Gustav III insåg till fullo operans unika möjligheter som propagandamedel och statussymbol. I dess allkonstverk samverkar musik, text, dans, dekor och dräkter till en helhet som – i bästa fall – är långt mera slagkraftig än summan av dess delar. Så är det också på operans område som Gustav III genomdriver sina djärvaste kulturpolitiska experiment. I en tid då de europeiska scenerna helt domineras av italiensk och fransk opera och av strider mellan dessa båda stilideal, vågar han försöket att skapa en svensk musikdramatik.

Under de följande decennierna skapas en bred repertoar av franska och italienska operor i svensk översättning, med bl a flera storslagna uppsättningar av Glucks reformoperor. Men Gustav III stannar inte vid detta. På hans initiativ skapas också en rad nya svenska operor – några av dem baserade på ämnen ur den svenska historien. Och däri var han före sin tid. Visserligen började folkliga sångspel med talad dialog bli populära i olika delar av

Europa vid 1700-talets slut. Men stora, heroiska nationaloperor på folkspråket hör 1800-talet till.

Den gustavianska operan var däremot inte "nationell" i den meningen att en svensk musikstil skapades eller ens eftersträvades. Snarare kan man tala om en speciell, gustaviansk form av "vermischer Stil" (blandad stil), med influenser från både fransk och italiensk opera och med Glucks reformoperor som ledande stilideal. Det är betecknande för musiksituationen i landet att Gustav III för genomförandet av sina planer var helt hänvisad till en import av tonsättare från kontinenten, främst från Tyskland, med namn som Naumann, Kraus, Vogler och Haeffner. På litterärt område kunde han däremot knyta en rad förnämliga svenska författare till sitt hov.

Längst i sina nationella strävanden går den tredje Gustav i två operor om de tidigare gustaverna på den svenska tronen – i operan *Gustav Wasa* (1786, med musik av Johann Gottlieb Naumann till Johan Henrik Kellgrens text) samt i *Gustav Adolf och Ebba Brahe* (1788, tonsatt av abbé Vogler, också den till text av Kellgren). Båda dessa verk tillkom på Gustav III:s initiativ – och på basis av hans egna texter – som storvulna nationella manifestationer. Men de var också viktiga redskap i det politiska spelet. Redan från tidig barndom var Gustav III fostrad att se dessa båda hjältekonungar som sitt föredöme och sig själv som deras efterföljare och jämlike – som den tredje

av de stora gustaverna på Sveriges tron. Sin son ger han namnet Gustav Adolf, den fjärde Gustav. Med äreminnen, skådespel och monument över dessa föregångare legitimerar Gustav III samtidigt sitt eget politiska agerande. Aldrig har operan varit ett så viktigt politiskt propagandamedel och aldrig realpolitiken ett så välregisserat skådespel, som under "teaterkonungens" regim.



Louis Jean Desprez' dekorationsskiss till operan *Frigga*.

Frigga, komponerad av Olof Ahlström till text av Carl Gustav af Leopold (*Begravningskantatens* skald), uruppfördes 1787. Denna dekor till scen 1 föreställer "den heliga Lunden", som omgiver Friggas tempel i Gamla Uppsala". Här, liksom i dekoren för Gustav III:s begravning, förenas klassicistiska och nationella element, som så ofta inom den gustavianska konsten och musiken. Båda dessa dekorer har i fonden en välvd öppning – i ena fallet en grottöppning kring Friggas hednatempel (i romersk stil), i andra fallet en välvd öppning i den fornordiska ättehögen. (Drottningholms teatermuseum, Stockholm)

Kraus – från armod till erkännande

På försommaren 1781 uppfördes operan *Proserpin* vid ett framförande för det kungliga hovet på Ulriksdal. Detta var det första musikdramatiska verk Gustav III hörde av den unge tyske tonsättaren Joseph Martin Kraus och han blev av allt att döma positivt överraskad. Kanske fanns här rentav den tonsättarbegåvning han så väl behövde för realiserandet av sina operaplaner. Kraus berättar själv härom i ett brev till sina föräldrar av den 14 juni 1781:

Ändteligen blef mitt arbete på Lustslottet Ulriksdal inför Konungen uppfördt, vid hvilket tillfälle jag sjelf dirigerade orkestern. Hofvet syntes ganska nöjdt dermed, och det sätt, hvar på Konungen förklarade mig sin tillfredsställelse, var öfver all min väntan. Straxt efter musikens slut samtälade Konungen med mig mer än en fjerdedels timme, gjorde mig först rätt artiga compliment, frågade mig om ett och annat och mätte mig med sina stora ögon från hufvudet till fötterne, och jag, efter min gamla lofliga vana, tog mig den friheten att se den store Monarken stinnt i synen, och detta, som jag sedan fick höra, har just behagat honom.

(FS Silverstolpes översättning)

Joseph Martin Kraus föddes i den syd-tyska småstaden Miltenberg am Main. Enligt familjens planer skulle han,

liksom sin far, bli ämbetsman och bedrev därför under några år studier i filosofi och juridik vid universiteten i Mainz, Erfurt och Göttingen. Vid det sistnämnda kom han i kontakt med det litterära sällskapet Göttinger Hainbund, en viktig hård för den tyska förromantiken med dess genikult och dess framhävande av den starka känslan.

Sina tidiga studieår tillbringade han i Mannheim, en stad med ett sjudande musikliv och med den mest berömda orkestern i Europa vid denna tid. Kraus studerade själv för några av dessa musiker och tveklöst har Mannheim-tonsättarnas intresse för orkesterdynamiken och den storformella strukturen satt sin prägel på hans tidiga instrumentalverk.

Vid universitetet i Göttingen lärde Kraus känna den svenske litteratören Carl Stridsberg. Tillsammans med denne begav han sig våren 1778 till Stockholm, under mer eller mindre välgrundade förespeglningar om att få "afleverera ett theater-arbete" eller att få "anföra en Orchester" vid det livaktiga gustavianska hovet. De första åren i Sverige medförde emellertid idel besvikelser för den okände och tillbakadragne musikern. Kraus levde i djupt armod, utan uppdrag och inkomster.

Med premiären på *Proserpin* förändras Kraus' tillvaro. Av Gustav III utnämns han omedelbart till andre kapellmästare vid Kungliga Svenska Operan och får därtill beställning på en ny opera – *Aeneas i Carthago* – till text av Johan

Henrik Kellgren efter kungens eget utkast. Avsikten är att detta verk skall förhöja glansen vid invigningen av det nya operahuset i Stockholm. I sanning ett hedrande uppdrag. Men planerna går om intet, när "Dido", Carolina Müller, hastigt lämnar Sverige på flykt undan sina gäldenärer. I stället uppförs vid detta tillfälle J G Naumanns redan tidigare komponerade opera *Cora och Alonzo*. Kraus' *Aeneas*, hans magnum opus, blir liggande. När den 1799 äntligen får sin premiär och då i ett miserabelt framförande, är både Kraus och hans kunglige uppdragsgivare döda sedan flera år.

Men Gustav III ingriper även på annat sätt i Kraus' liv. På kungens uppdrag och bekostnad ger han sig av på en studieresa till kontinenten för att noga rapportera om allt nytt på teaterns och musikens område. Resan blir längre än någon av dem tänkt – fyra år (1782–86) i Tyskland, Österrike, Italien och Frankrike.

I Wien lär han känna Haydn och vistas en tid på slottet Esterházy. Viktigast är ändå mötet med Gluck. Under Stockholmsåren hade Kraus' entusiasm för Glucks musik grundmurats. Nu uppstår mellan dem en varm, personlig vänskap.

Från Wien beger sig Kraus till Italien för att där sälla sig till Gustav III:s svit av konstnärer, arkitekter och diplomater. Den italienska musiken berör honom

Joseph Martin Kraus. Oljemålning tillskriven Anton Graff. (Kungl Musikaliska akademien, Stockholm)



dock inte lika intensivt som Haydns instrumentalmusik och de gluckska reformidéerna. När Gustav III några månader senare beger sig till Frankrike, får även Kraus i uppdrag att infinna sig där. Han blir kvar i Paris i två år, medan intrigerna vävs mot honom i Stockholm. I slutet av 1786 får han äntligen möjlighet att återvända till Sverige, där han sedan stannar livet ut. När den äldre Uttini drar sig tillbaka, blir Kraus utnämnd till förste hovkapellmästare och får därmed en central position i det svenska musikkivet.

Sturm und Drang, klassicism och förromantik

I Kraus' musikaliska produktion förenas på ett säregt sätt universitetsårens intryck från tysk förromantik och Sturm und Drang med drag från wienklassicismen. På operans område ansluter han sig framför allt till Glucks reformidéer med dess krav på dramatisk sanning och till dennes storslagna, klassicistiska stil. Kraus' musik är kvalitativt ojämn och stilmässigt mycket skiftande, men i de bästa verken – och till dem hör tveklöst hans begravningsmusik för Gustav III – har han omvandlat dessa divergerande stilimpulser till ett personligt och mycket uttrycksfullt tonspråk.

I det gustavianska Stockholm med dess faiblesse för opera och sällskapsvisa kom intresset i hög grad att riktas mot Kraus' vokalproduktion. Även om hans stora

operor aldrig fick sin rättmätiga plats på repertoaren, blev hans lättare musikk dramatiska verk mycket populära och hans solosånger – till tyska, franska, italienska och svenska texter – hörde till de mest omhuldade inslagen i det intima kammar-musicerandet. Efter Kraus' död publicerades ett urval i samlingen *Airs et chansons*. I Stockholms societetens salonger var Kraus och Bellman favoriter och de två genierna blev nära vänner. Kraus skrev musik till en serie kantater av Bellman och bistod sin vän, som själv inte var notkunnig, i utgivandet av *Fredmans Epistlar* och *Fredmans Sånger*.

Utöver denna vokalproduktion har Kraus också komponerat en stor mängd instrumentalverk av olika art – *symfonier*, en *violinkonsert*, *stråkkvartetter* och mycken annan kammarmusik. Till detta kommer en rad sakrala kompositioner från ungdomsåren: en *mässa*, ett *Te Deum* och ett oratorium, *Der Tod Jesu*, till egen text. Instrumentalverken bär naturligtvis prägel både av tidiga intryck från Mannheim-tiden och av senare impulser från wienklassicismen. I än högre grad än vokalverken vittnar de om att Kraus stod mitt uppe i en brytning mellan olika stilepoker. Hans symfonier är ofta tresatsiga; ansatser till sonatform finns, men den behandlas med stor frihet; instrumentationen är stundom förvånansvärt konservativ, med relativt torftiga blåsarstämmor; i andra verk (som i *Begravningskantaten*) är orkester-satsen däremot fullödig. Där finns ofta

en märklig diskrepans mellan det förhållandevis traditionella formspråket och den starkt personliga, känsloladdade karaktären, som så tydligt vetter mot romantiken.

Sorgemusiken över Gustav III

Efter mordet på Gustav III fick Joseph Martin Kraus – som hovets kapellmästare – i uppdrag att på mycket kort tid komponera musiken till sorgehögtiderna. Den 13 april 1792, två veckor efter kungens död, fördes liket från Stockholms slott till Riddarhuskyrkan, där det bisattes. För denna akt skrev Kraus ett rent instrumentalt verk – en *Bisättningsmusik*, kallad *Symphonie funèbre*. Vid begravningen en månad senare, den 14 maj, framfördes hans *Begravningskantat*, komponerad till en text av kungens handsekreterare, poeten Carl Gustav Leopold.

Kraus' sorgemusik över Gustav III består således av två separata verk, klart formade för bestämda sakrala ceremonier. Ändå är detta alls ingen konventionell kyrkomusik. Den utgör snarare en remarkabel kulmen på den gustavianska musikepoken, med dess dramatiska nerv och speciella syntes av skilda stilideal. I den samtida europeiska musiken finns heller inga direkta motsvarigheter till dessa verk, med deras säregna struktur och starkt personliga karaktär av förtvivlan, vrede och sorg.

Bisättningsmusiken – Symphonie funèbre

Den *Symphonie funèbre* – så benämns den i en av de handskrivna källorna till detta verk – som Kraus komponerade för bisättningsakten har ingenting av *Begravningskantatens* upprördhet och våldsamma vredesutbrott. Hela symfonin bär snarare prägel av djup, återhållen sorg och får just därigenom en sållsam intensitet.

Till sin form avviker den markant från tonsättarens övriga symfoniska verk, som i allmänhet är tresatsiga, men också från samtida, wienklassiska normer. Den har fyra satser, men samtliga är långsamma, lamentoartade: *Andante mesto* – *Larghetto* – *Choral* – *Adagio*. Tonarten är c moll – den Kraus nyttjat i några av sina yppersta, mest högstämda verk (främst c moll-symfonin från 1783).

Redan i öppningen av första satsen, *Andante mesto*, anges verkets speciella karaktär. Med tunga sorgmarschrytmer i pukorna anknyter Kraus till klangen av de förstämda trummor som beledsagat sorgetåget med konungens lik från slottet till Riddarholmskyrkan.

Pukornas inledningstakter och orkesterns första tuttiackord sätts an i pianissimo. Trots den stora orkesterbesättningen – oboer, klarinetter, fagotter, horn, basuner, pukor och stråkar – förblir klangen dov. Pukorna var vid sorgeakten täckta av svart kläde och bleckblås- och stråkinstrument spelas långa partier med

sordin. Ljudstyrkan är mestadels dämpad, men med välavvägda dynamiska spänningar. De punkterade, markanta pukrytmerna återkommer senare både i stråkarnas och blåsarstämmornas korta motiv. De bryts, som så ofta i Kraus' musik, mot synkoperade stråkrhythmer och dynamiska accenter. (Notex 1)

Även den melodiska rörelsen är – till skillnad från *Begravningskantatens* häftiga språng – behärskad och måttfull, med tonupprepningar, skalarörelser, treklångsbrytningar och långa, vilande blåsarackord mot de genomträngande pukslagen. Satsen tonar ut i pianissimo med mörka stråktremoli och en dämpad pukvirvel.

Även den andra satsen, ett expressivt *Larghetto* i 3/8 takt, börjar dämpat, *sotto voce*, men har en rörligare melodisk karaktär och häftigare dynamiska kontraster än inledningssatsen. Orkesterbesättningen är reducerad till fagotter, horn och stråkar. Dessa djupa blåsarstämmor ger satsen en sällsam, mörk klang. I begravningsmusiken utnyttjar Kraus överhuvudtaget horn, klarinetter och basuner skickligare och mer effektfullt än i något av sina tidigare orkesterverk.

Den tredje satsen, *Choral*, är en innerlig, avskalad enkel harmonisering av begravningspsalmen nr 400 i 1697 års koralbok – "Lät oss thenna kropp begrafva". Den är satt i fyra stämmor för enbart stråkar (med sordin). Sannolikt har församlingen sjungit med i psalmen till orkesterns ackompanjemang.

Koralmelodin återkommer som tema i finalsatsen, *Adagio*. Liksom tidigare satser är den okonventionell till sin form. Den är uppdelad i flera, klart avgränsade partier av olikartad struktur. I inledningen ställs, liksom i första satsen, skarpt punkterade rytmer mot skalarörelser och synkoperade stråkstämmor. Satsens mittparti utgöres av variationer över koraltemat, där melodin förs fram som unison cantus firmus i oboe och fagott för att sedan brytas upp i fragment i ett fugerat parti.

I finalsatsens coda återkommer huvudtemat från första satsen, med dess sorgmarsch i pukorna mot stråkarnas synkoper och uthållna ackord i blåsarna. Satsen växer till ett sista, kort forte och dör sedan bort i ett genomlyst pianopianissimo. Från djupaste förtvivlan leder den fram till stilla ro och försoning.

Begravningskantaten – en "opera" om den tredje Gustav

Begravningsakten i Riddarholmskyrkan den 14 maj blev till ett välregisserat skådespel med dekor, solister, stor kör och orkester, fullt värdigt den svenske teaterkungen. Med den högdramatiska *Begravningskantaten* får den tredje Gustav sin egen heroiska "opera", och trilogin om de svenska gustaverna når sin fullbordan. Framförandet innebar en kraftsamling av den gustavianska epokens yppersta krafter. Dekoren var



utförd av hovintendenten Carl Fredrik Sundvall (möjligen efter en skiss av Desprez) och av skulptören Johan Tobias Sergel. Det märkliga sceneri som byggdes upp i Riddarholmskyrkan inför begravningsakten beskrivs på följande sätt i Stockholms Posten den 25 maj 1792:

Decorationen i Riddarholms Kyrkan wid Högstsal. Konungens Begravnin, liknande en mörk Skog eller Lund af Cypresser, der Grafwårdar syntes upreste öfwer Sweriges namnkunnigaste Konungar /.../ Midt ibland dessa Grafwårdar uphöjde

Johan Tobias Sergel: Allegori över Gustav III:s död. Laverad pennteckning.

Dädet är fullbordat. Den döde konungen i heroisk gestalt vilar på sin bår. Framför den döde knäfaller den sörjande Svea, till vänster om båren står hans son, Gustav IV Adolf och hans bror, hertig Carl, med handen höjd till en hämnadeed. (Nationalmuseum, Stockholm)

sig en stor Ättehög, på hwars öfwersta spets stod Högstsal. Konungens Bröstdbild, på en med Krigswapen omgifwen Pelarefot, framför hwilken satt en sörjande Qwinnobild, föreställande Swea, med Svenska Lejonet wid dess fötter. Nedan

för Ättehögen sågos på fyra ställen
*Runstenar, uti hwilka woro med Stenstyl
ristade de höga Egenskaper, som pryddes
Konungens Person, och de märkwärdigas-
te händelser af Dess lefnad.*

*Hela Monumentet uplystes af Lampor,
fästade wid twänne höga Pelare, uppå
hwilka, efter forntidens bruk, woro i flera
rader fastsatte framstammar af Skepp, til
åminnelse af den ärorika Seger till Sjöss,
hwarmed Högstal. Konungens Krigsbe-
drifter slutades.*

*Framför nyssnämnde Ättehög war midt
uti Kyrkan en stor upphöjd plan, på
hwilken stod et bord, betäckt med swart
Sammet, fodradt med hermeliner, och
derofwanpå Högst bemälte Konungs
Likkista, klädd med Purpur Sammet, och
öfweralt garnerad med Guldgaloner,
Kronor, Fransar och Crepiner. Denna
Likkista blef aftonen förut af Rikets
Herrar, Seraphimer Riddare, Commen-
deurer och högre Ämbetsmän, flyttad
utur det Kongl. Carolinska GrafChoret,
der den sedan Bisättningen stått, och
upställdes här till Allmänhetens åskådande.*

*På twänne andra, likaledes med swart
Sammet täckte bord, lågo wid Konungens
högra sida, Rikets Regalier, Kronan,
Spiran, Swärdet, Äplet och Nyckeln; samt
wid vänstra sidan, alla Riddare Orden
Högstsal. Konungen i lifstiden burit;
näml. de fyra Swenske Orden tilsammans
på et Hyende; och den Kejserlige Ryske
St. Andreä Orden, den Kongl. Danska
Elephants Orden, och den Kongl. Preus-*

*siska Swarta örns Orden, på 3 särskilde
Hyenden. Wid konungens Hufwud hölts
RiksBaneret.*

Med en dekor som denna flyttas teater-
scenen in i kyrkorummet. Den är, liksom
barockteaterns scendekorer, uppbyggd
kring en centralaxel. Det illusoriska
perspektivet förstärks av cypresser och
gravstenar som parallella kulissrader. I
fonden reser sig ett äretempel, här i form
av en nordisk ättehög. Le Temple de la
Gloire (Ärans tempel) var en ofta utnytt-
jad symbol i gustavianska teatersamman-
hang. Två märkliga pelare, uppbyggda av
skeppsstavar liksom antikens rostrumpe-
lare, bildar proscenium och ljusramp.
Fonden kröns av Gustav III:s byst
(utförd av Sergel) och däröver en gni-
strande polstjärna, det svenska stor-
maktsväldets och Gustav II Adolfs
symbol framför andra. Även färgsättning
och val av stoffer bidrar till att förstärka
dramatiken och framhäva den kungliga
prakten – purpurrött, guld och herme-
linsvitt mot en botten av svart sammet.
Vid kistan glimmar de kungliga insignier-
na.

Begravningskantaten är (i likhet med
Bisättningsmusiken) starkt dramatisk till
sin karaktär. Den är ett verk skrivet i
chock och häftigt vrede över dådet. Både
Kraus och Leopold hade under lång tid
upplevt Gustav III som vän och beskyd-
dare. Hans död var utan tvekan för dem
båda en smärtsam personlig förlust.

Leopolds text hör knappast till hans

främsta poetiska alster. Som libretto
fungerar den däremot ganska väl i sin
koncentrerade, deklamatoriska stil. Den
är också smidigt anpassad till musikens
uppdelning i recitativ, arior och körsatser.
Redan i inledningskörens exklamationer
anges stämningen:

*Himmelska makter! Vad gruvliga öden!
O vilken stund över Sverige bestämd!*

Men Leopold reser med sin text också
ett äreminne över den döde monarken –
"gustavers son och like" – och fullgör
därmed sin viktigaste uppgift som
hovpoet. I kantaten, liksom på de run-
stenar som omgav kistan, utmejslas den
idealt bild av landsfadern, som Gustav III
själv så medvetet byggt upp: "Du! den
mildaste bland alla!.../ Sveriges hjälte,
kung och far!" Det är samma konungsliga
dygder som hyllades i operan om Gustav
II Adolf.

Texten har däremot inga som helst
sakrala inslag. Själva jordfästningsakten
uppfattas snarare som ett skådespel. I
slutakten öppnas scengolvet, monarken
störtas från sin tron och graven sluts för
evigt.

Även för Kraus' musik gäller att den
snarare har sin hemortsrätt på operan än
vid en kyrklig förrättning. Detta verk
blev ett av de sista som Kraus fullbordade
och det hör tveklöst till hans främsta
arbeten, fullt i nivå med hans magnum
opus – operan *Aeneas i Carthago*. I båda
dessa kompositioner ansluter sig Kraus

mycket nära till det gluckska stilidealet.
Det gäller såväl rent kompositions-
tekniska drag som den grandiosa helhets-
prägel, med Glucks speciella förenig
av dramatisk uttrycksfullhet och absolut
behärskning.

Kraus utnyttjar för sin kantat fullt
operamässiga resurser: stor orkester
(med bl a fyra horn, två trumpeter och tre
basuner), kör och fyra sångsolister.
Enligt Kraus' egna uppgifter medverkade
104 personer. Kraus dirigerade själv
hovkapellet, operakören och den gusta-
vianska operans allra främsta sångare
som solister – Caroline Müller, Francisca
Stading, Christoffer Karsten och Carl
Stenborg.

Kantaten är uppdelad i två avdelningar
– två "akter" – anpassade till jordfäst-
ningens förlopp. Tydligt har det inför
framförandet förekommit en del diskus-
sioner om denna uppdelning. Kraus
skriver därom i ett odaterat brev till
Kongl. Sekreteraren Clewberg-Edel-
crantz:

*Musiken består först af en Entrata, som
varar, tils Konungen och hofvet intagit
sina ställen.*

*Härefter börjar första afdelningen af
egentliga Sorgcantaten, som måste
exequeras oafbrutit. /.../*

*Efter jordfästningen och psalmen som
sjunges under den samma pågår, kommer
andra afdel. av musiken, som lika med
den förre måste gå i suite till slutet.*

Häruppå Bönen, Välsignelsen, Psalmen

och slutl. musik til utgången.

Det är en absolut omöjlighet för mig, at skilja endera afdelning bittals, och Herr Kongl Sn lär tvifvelsutän det finna för hårt, at på en så sorgelig dag just poeten och Componisten allena skulle nödgas at sörga en gång til öfver sina massacerade arbeten, då de redan så tydeligen deltagit uti den allmänna bedröfvelsen.

Parte primo – första avdelningen

Det är lätt att förstå Kraus' vägran att stycka sönder denna komposition. De två "akterna" bildar, såväl musikaliskt som dramatiskt, väl slutna helheter.

Den långsamma, smärtfyllda "ouvertyren" – *Introduzione* (I) anger verkets karaktär med dess våldsamma stämningskast. Det inledande largot har Kraus direkt övertagit från en av sina tidigare kompositioner, en ouverture i d-moll. Detta är knappast förvånande, med tanke på att han arbetade under svår tidspress. Med sina upprörda, tunga öppningsackord, sina häftiga dynamiska växlingar och sin drivande rytm fungerar det ändå utmärkt väl i detta sammanhang. Besättningen, enbart stråkar och fagotter, är sparsmakad. (Notex 2)

Ett återhållet, lamentoartat grave leder över i körens första, våldsamma vredesutbrott. En av grundtankarna i Glucks operareform, som livligt diskuterades i det gustavianska Stockholm, var att ge kören en aktiv del i det dramatiska förloppet. I *Begravningskantaten* före-

träder den det sörjande svenska folket i all dess upprördhet över kungamordet. I denna *Coro* (II) utnyttjas också fullt orkesterbesättning. Stråkarna öppnar i fortissimo con moto maestoso med drivande, punkterade rytmer. Vokalstämmornas melodilinje präglas av stora språng och fallande rörelser.

I denna, liksom i övriga körsatser, växlar Kraus mellan kraftfulla, ackordiska partier och rent fugerade avsnitt, där stämmorna vävs samman i täta imitationer. Genom att på detta sätt knyta an till äldre kyrkomusikaliska traditioner, ger han verket den högtidliga prägel som kyrkorummet och situationen krävde.

Den därpå följande tenorarian (III) med dess inledande recitativ är en av höjdpunkterna i kantaten. Öppningskörens klakorop förstärks här av solostämmans våldsamma vredesutbrott – "O skulder av blod... vår Konung har fallit för mordiska händer". I detta tonspråk med sina mörka blåsarklanger (oboe, fagott och horn), kromatiska melodirörelser, piskande stråktremoli och häftiga dynamiska växlingar är Kraus långt på väg in i romantiken.

I hela kantaten finns endast två *recitativ*, båda orkesterackompanjerade. Att de är så få, har säkert med verkets hela karaktär att göra. Recitativens funktion i ett musikedramatiskt verk är i vanliga fall främst att driva handlingen framåt. Dock icke här.

När *Begravningskantaten* framförs, har ju själva dramat redan utspelats –

konungens despoti, den växande oppositionen, konspirationen, mordet. Kantaten är inte ett återberättande av detta drama – den är en reaktion på mordet och en tonsättning av dramats reella slutakt. Just därigenom får det upprörda tonspråket sin säregna, personliga prägel. Men det har också medfört svårigheter för författare och tonsättare att skapa variationer i stämningsläget.

Några av ariorna når i psykologisk uttrycksfullhet nära Mozarts musikedramatik, inte minst *Trollflöjten* (som Kraus dock omöjligen kan ha hört). Det gäller bl a den stora sopranarian – "På tronens höjd tyrannen skryter/Av dygds och mänsklighets förakt" (IV) – vars anslag har något av samma iskalla förakt, som Nattens drottningens stora hämndaria. Mot detta kontrasteras arians andra del – "Och Du! den mildaste bland alla" – med en övergång från allegro till andantino, från 4/4 till 3/4 takt, från forte till pianissimo, från en fanfarartad melodik till mjukare, stegvisa rörelser.

Den därpå följande duon "Han är ej mer" (V) – sopran II, tenor – har i jämförelse med tidigare satser en mer lamentoartad karaktär med suckande tonfall, som kan föra tankarna till Gluck. (Notex 3) Även här har Kraus valt att ackompanjera rösterna med mörka blåsarklanger och stråkar – de senare återknyter till de synkoperade grundrytmerna från *Bisättningsmusiken*.

En sopran framför därefter ett recitativ till stråkar (VI). I den följande tenorarian

med kör förstärks verkets innerliga stämningar av sorg och vemod.

Även nästa korta aria i c-moll (VII) har sorgekaraktär, men rör sig i lätt 3/8-takt. Sopran II ackompanjeras av enbart stråkar.

En stort upplagd kör till full orkester avslutar kantatens första avdelning (VIII). Efter några tunga ackord följer ett större fugerat avsnitt (*vivace*) av nästan händelskt majestät. Den avklingar sedan i märkligt återhållna ackord, långa vilande pianissimotoner i både kör och orkester. Den upprörda vreden och smärtan faller till ro inför själva jordfästningsakten.

Parte seconda – andra avdelningen

Även andra avdelningen inleds med en instrumental *Introduzione* (IX), men av en helt annan karaktär och struktur än den första "ouvertyren". Här medverkar hela orkestern i en stor symfonisk sats, snarast i sonatform, där Kraus åter utnyttjar tematiskt material ifrån *Bisättningsmusiken*. (Notex 4)

Andra avdelningen rymmer färre avsnitt än den första. På den inledande instrumentalsatsen följer kantatens enda större ensemble, en kvartett med kör (X) över de resignerade orden: "Allt i graven sänkes ner". Den är till sin struktur genomiterad med en tät, motivrik stämföring. I den påföljande, rent operamässiga sopranarian (XI) frammanas så bilden av Gustav III som den milde, förlåtande hjälten och landsfadern.

Kantaten avslutas med en storslagen körsats (XII) av genomgående homofon karaktär, där också den stora orkesterbesättningen till fullo utnyttjas. (Notex 5) Satsen är uppdelad i tre klart avgränsade partier. Efter en kort, ackordisk invokation följer ett sista häftigt utbrott – "Mot brottets panna slunga dina åskors brand!" – med piskande stråktremoli, trumpetstötter och pukvirvlar. Det är klangmedel, som starkt erinrar om Glucks orkestrering. Men kantaten slutar inte i dessa rop på hämnd. Med ett koralartat andante utmynnar den, liksom *Bisättningsmusiken*, i en bön om förlåtelse och frid – "Låt ej hämnens fasa stanna över ett olyckligt land".

Själva gravsättningen skildras i Stockholms Posten på följande sätt:

*Midt på Ättehögen war en stor hwälf d
öppning, eller ingång, genom hwilken det
Kongl. Liket, då det skulle jordfästas,
nedfördes til Grafwen, företrädt af
Härolderne, Regalierne och Riddar-
Ordene, beledsagadt af Rikets Herrar,
såsom Bärare, samt åtföljdt av RiksBane-
ret, hans Kongl. Maj:t, och Deras Kongl.
Högheter Arffurstarne.*

Märkligare sorti har ingen svensk furste gjort och knappast heller någon aktör. Men så skedde det också i ett verklig-
hetens skådespel, med en handling mera fantastisk än någon librettoförfattare kunnat konstruera. Teaterkonungen i sin

sista stora roll, mördad vid en maskerad i sitt eget operahus, i sista akten förd till vila i de svenska hjältekonungarnas ättelhög och detta till tonerna av en storslagen, högdramatisk "opera"-musik.

Anna Johnson



Johan Tobias Sergel: Tre Gustaver. Laverad pennnteckning.

Gustavernas arv förpliktar: Gustav III manar sin fyraårige son Gustav Adolf att bli lik sin namne och föregångare på den svenska tronen, Gustav II Adolf. (Nationalmuseum, Stockholm)

Begravningskantatens text

Parte primo – första avdelningen

I Introduzione

II Coro

*Himmelska makter! Vad gruvliga öden!
O vilken stund över Sverige bestämd!
Röst ifrån tronen av ropande hämnd!
Natt, över templet, av graven och döden
Samling av kval med förskräckelse nämnd!*

III Recitativo, aria con coro, tenor

*Bestörta menighet och fäder,
I tårar och i stoft till jorden sänken er;
Slån er för edra bröst, och riven edra kläder,
Klagen: Gustaf är ej mer!*

*O skulder av blod över suckande länder,
O blygd* över våra olyckliga dar.
Vår Konung har fallit för mordiska händer,
Hans blod har besmectat den krona han bar;
O samlade brott över suckande länder,
O blygd över våra olyckliga dar!*

IV Aria, sopran I

*På tronens höjd tyrannen skryter
Av dygds och mänsklighets förakt;
Det hämnas ej det blod som flyter,
Han gränar, vid en hatad makt.*

*Och Du! den mildaste bland alla
Som nånsin styrt ett söndrat land,
Din lön, din lott det blev att falla
För yrsan* av en skonad hand!*

V Duo, sopran II & tenor

*Han är ej mer, o grymma lagar!
Han, Sveriges hjälte, kung och far!
Han är ej mer, och jorden klagar,
Vars ära och vars hopp han var!
Gråt Sverige, dina sälla dagar,
En niding deras kedja skar;
Han är ej mer din kung och far.
Han är ej mer, hans blod är tömt
Och jorden klagar,
Vars ära och vars hopp han var.*

VI Recitativo, sopran I

*Beundrad han den spira burit,
Som börden i hans händer lagt,
I striden han dess lagrar skurit,
I friden älskades hans makt.
Den hämnd som våld och tvedräkt svoro,
Till högre dygder blott hans ädla hjärta drev,
Hans vapen däremot
välgärningarne voro,
Förlåtelsen hans seger blev.*

Aria con coro, tenor

*Fälld är han, skördad utan skoning
För dygders höjd, för bragders glans,
Skördad utan skoning.
Stoft är han, graven är hans boning,
Och Sveriges tron ej längre hans.*

VII Aria, sopran II

*Ditt liv en kedja var,
Gustavers son och like,
Av mödors och av otacks rön.
Den sista stund därav
Som unnades vår bön,
Var än på gravens brant,
En frälsning för ditt rike:
För dina dygder, vilken lön!*

VIII Coro

O skulder av blod över suckande länder!
O blygd över våra olyckliga dar!

Parte seconda – andra avdelningen

IX Introduzione

X Quartetto con coro

Dygder, snille, bördens ära,
Allt vad livet värde ger,
Allt vad störst en tron fått bära,
Allt i graven sänkes ner.

Jordens olycksfulla söner,
Sen hur stoftet jämnar er:
Slavens lott monarken röner;
Fåfängt klagan, spillda böner!

Graven sluts; han är ej mer.

XI Aria, sopran II

O hamn* av hjälte, far och maka,
Som skiftat på så blodigt sätt,
Den tron du vådligt stor, beklätt,
Mot en som intet agg och inga stormar skaka;

O hamn av hjälte, far och maka,
Se ner uppå ditt folk förlåtande tillbaka,
Och glömsk av mänskors oförrätt
Ännu ifrån din höjd med samma ömhet vaka
För Sveriges väl och för din ätt!

XII Coro

Kungars Gud!
Mot brottets panna
slunga dina åskors brand!

Men förtyng ej straffets hand,
Låt ej hämnens fasa stanna
över ett olyckligt land!

Ordförklaringar

blygd: skam
yrslan: dårskap
hamn: ande

Joseph Martin Kraus – viktigare data i hans liv

1756 den 20 juni föds Joseph Martin Kraus i den bayerska staden Miltenberg am Main, där fadern är stadsskrivare. Tidigt studerar han bl a latin och musik. 1768 blir antagen som elev vid jesuitseminariet och musikgymnasiet i Mannheim. Som lärare har han flera musiker ur den berömda Mannheimorkestern (sannolikt även abbé Vogler, som han långt senare återser vid det svenska hovet). Författar en pastoral idyllsamling, *Versuch von Schäfersgedichten*.

1772 påbörjar studier i filosofi och juridik vid universitetet i Mainz och Erfurt. Studierna avbryts plötsligt, när fadern blir anklagad för försummelser i tjänsten och suspenderas.

1776 återupptar sina juridikstudier, denna gång vid universitetet i Göttingen. Blir medlem av det litterära sällskapet Göttinger Hainbund, en härd för den tyska förrömantiken. Komponerar oratoriet *Der Tod Jesu* till egen text. 1777 sorgspelet *Tolon* publiceras.

1778 utger den kritiska pamfletten *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*.

Komponerar musiken till sångspelet *Azire*. Tillsammans med sin svenske studiekamrat Carl Stridsberg beger han sig till Stockholm. De första åren i Sverige blir svåra; Kraus lever i misär, utan uppdrag och fasta inkomster.

1781 operan *Proserpin* uruppförs vid ett framförande för hovet på Ulriksdal. Verket gör succé och Kraus utnämns till andre kapellmästare vid Kungliga Svenska Operan. Han får i uppdrag att komponera operan *Aeneas i Carthago* för invigningen av det nya operahuset i Stockholm. Planerna går om intet, då Dido – Caroline Müller – rymmer utomlands.

1782–1786 företar på Gustav III:s uppdrag en studieresa till Tyskland, Österrike, Italien och Frankrike.

1783 träffar Gluck och Albrechtsberger i Wien. Vistas en tid hos Haydn på slottet Esterházy. Komponerar *Symfoni i c-moll*, tillägnad Haydn. I november anländer han till Italien och ansluter sig till Gustav III.

1784 kommer till Paris, där Gustav III befinner sig. På kungens uppdrag komponerar han mellanaktsmusiken till Molières *Amphitryon*. Blir, mer eller mindre mot sin vilja, kvar i Paris i två år. 1786 återkommer i december till Stockholm, där intriger smitts mot honom.

1788 komplotten misslyckas och han blir utnämnd till förste hovkapellmästare vid Stockholmsoperan.

1789 uruppförs balett-pantomimen *Fiskarena*, samt dansdivertissementet *Roxelanes kröning*. Samma år uruppförs också den komiska operan *Soliman den andre*.

1791 framförs musiken till komedin *Äfventyraren*.

1792 komponerar musiken till Kellgrens tragedi *Olympie*, Adlerbeths sorgespel *Oedipe* samt fem kantater till texter av Bellman.

Den 29 mars avlider Gustav III. Den 13 april framförs *Bisättningsmusiken* i Riddarholmskyrkan. Den 14 maj framförs hans *Begravningskantat* vid den kungliga begravningen i samma kyrka.

Den 15 december avlider Kraus i lungsot efter lång tids sjukdom. Vid begravningsakten framförs den musik han själv komponerat för Gustav III. Han begravs på en udde vid Brunnsviken.

Handskrifter och utgåvor

Inga autografer finns bevarade till Kraus begravningsmusik för Gustav III, vare sig till *Bisättningsmusiken* eller *Begravningskantaten*. Däremot finns flera samtida, kompletta avskrifter av god kvalitet, utförda i partiturförm av hovets egen kopist Ficker, av Musikaliska akademins bibliotekarie Frigel samt av Kraus' gode vän, diplomaten Silverstolpe. En av dessa handskrifter har med största sannolikhet använts vid bisättningen och begravningen 1792. En detaljerad källkritisk redovisning för dessa källor presenteras av Bertil van Boer i hans avhandling *The Sacred Music and Symphonies of Joseph Martin Kraus*, Uppsala 1983.

Såväl *Bisättningsmusiken* som *Begravningskantaten* utgavs redan 1792 i klaverutdrag av Olof Ahlström.

Båda verken finns publicerade i en kritisk utgåva med titeln *Joseph Martin Kraus, Sorgemusik över Gustav III* i serien *Monumenta Musicae Svecicae*: 9. Edition Reimers, Stockholm 1979.

Litteratur i urval

Anrep-Nordin, B, *Studier över Joseph Martin Kraus*. Stockholm 1924.

van Boer Jr, B H, *The Sacred Music and Symphonies of Joseph Martin Kraus*. Inst för musikvetenskap. Uppsala 1983.

Delblanc, S, *Ära och Minne. Studier kring ett motivkomplex i 1700-talets litteratur*. Stockholm 1965.

Engländer, R, *Joseph Martin Kraus und die gustavianische Oper*. Uppsala 1943.

— & Rudén, J-O, Kraus, Joseph Martin. I: *Sohlmans Musiklexikon*, bd 4. Stockholm 1977.

Johnson, A, *SorgMusiken vid Högstal Konungens Begräfnig*. En opera om den tredje Gustaf. I: *Artes* 1987:1.

Joseph Martin Kraus – Ein Meister im gustavianischen Kulturleben. Red H Åstrand. Kungl Musikaliska akademien. Stockholm 1980.

Kraus und das gustavianische Stockholm. Red G Larsson & H Åstrand. Kungl Musikaliska akademien. Stockholm 1984.

Leux-Henschen, I, *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen*. Musik i Sverige 4. Stockholm 1978.

Lönnroth, E, *Den stora rollen. Kung Gustav III spelad av honom själv*. Stockholm 1986.

Rudén, J-O, Eine neu aufgefundene Quelle zur Joseph Martin Kraus' Begräbniskantate für Gustav III. I: *Studier och essäer tillägnade Hans Eppstein*. Kungl Musikaliska akademien. Stockholm 1981.

Silverstolpe, F S, *Biographie af Kraus, med bilagor af femtio bref ifrån honom*. Stockholm 1833.

Hillevi Martinpelto

(f 1958) sopran, är utbildad vid Musikhögskolan och Operahögskolan i Stockholm. Hon operadebuterade 1982 i Stockholms MusikDramatiska Ensembles uppsättning av Sir Michael Tippets "Bröllop på Cirkus" ("The Midsummer Marriage"). Därpå följde tre somrar i Vadstena Akademiens föreställningar.

Hillevi Martinpelto har gjort ett flertal roller och i olika sammanhang: titelrollen i "Aida" och Pamina i "Trollflöjten" på Folkoperan i Stockholm; Zerlina i "Don Giovanni" på Drottningholm; titelrollen i Ivar Hallströms "Den bergtagna" och Tatiana i "Eugen Onegin" på Norrlandsoperan i Umeå. 1987 debuterade hon på Stockholmsoperan som Madame Butterfly i en nyuppsättning dirigerad av Yuri Ahronovitch.

Hon medverkar ofta i oratorier och andra konsertsammanhang, såväl i Sverige som utomlands, i verk av t ex Bach, Händel, Mozart, Brahms, Verdi och Dvořák. Hon finns representerad på skiva i Händels "Dixit Dominus" (BIS). I Musica Sveciae-antologin har hon medverkat i J H Romans "Then Svenska Messan" (MS 401, PROP 9920, PRCD 9920).

Christina Högman

(f 1956) mezzosopran, har en musikpedagogexamen, efter studier vid Musikhögskolan i Stockholm. Hon började som sängerska i medeltids- och renässansensemblen "Joculatores Upsaliensis".

Christina Högman har varit flitigt engagerad som solist i oratorier och andra kyrkokonserter. 1985 debuterade hon sceniskt i Pergolesis opera "Il Maestro di Musica" på Drottningholm. Hösten 1986 engagerades hon på två år till Staatsoper i Hamburg där hon framträtt i roller som Cherubin i "Figaros bröllop" och Mercedes i "Carmen", samt bl a medverkat i "Elektra", "Parsifal" och "Rigoletto".

Vid festspelen i Schwetzingen 1987 sjöng hon i Gluck-operorna "Le Cinesi" och "Echo et Narcisse", även för västtysk TV. Det senare verket spelades också in på skiva (Harmonia Mundi).

Christina Högman har på två skivinspelningar samarbetat med lutenisten Jakob Lindberg (BIS).

Claes-Håkan Ahnsjö

(f 1942) tenor, är en eftertraktad sångare världen över. Han har framträtt vid operagästspel och konserter runt om i Europa, USA, Sydamerika, Sovjetunionen och Japan. Han har sjungit under dirigenter som Bernstein, Dorati, Karajan, Ōsawa, Sawallisch och Sinopoli, för att nämna några.

Sin musikaliska tyngdpunkt lägger han vid tonsättare som Bach, Mozart och

Rossini. Utöver sin operaverksamhet framträder han regelbundet som romans- och konsertsångare.

1969 debuterade han som Tamino i "Trollflöjten" vid Stockholmsoperan. Under en följd av år var han verksam vid Drottningholmsteatern. Sedan 1973 är han fast anställd vid Bayerische Staatsoper i München. 1977 erhöll han titeln Kammersänger.

Claes-Håkan Ahnsjö har gjort en rad grammfoninspelningar (Decca, DG, EMI och Philips). I Musica Sveciae-antologin medverkar han i August Södermans "Katolsk mässa" (MS 513, CAP 1306).

Thomas Lander

(f 1961) baryton, har bedrivit sångstudier vid Musikhögskolan och Operahögskolan i Stockholm. 1981 operadebuterade han på Vadstena Akademien. Säsongen 1982–83 var han engagerad vid Norrlandssoperan i Umeå. Hösten 1986 blev Thomas Lander knuten till Hamburgoperan och sedan 1987 är han vid Volksoper i Wien.

Thomas Lander framträder ofta i konsertsammanhang, främst som lied-sångare. Med Bellinis opera "Adelson et Salvini", en föreställning som 1985 gavs vid ett gästspel i Catania, Italien, finns han sedan tidigare representerad på skiva (Buongiovanni).

Stefan Parkman

(f 1952) dirigent, har genomgått musiklärar- och orkesterdirigeringsutbildningen vid Musikhögskolan i Stockholm.

Huvudlärare var Eric Ericson och Jorma Panula.

Stefan Parkman är sedan 1976 ledare för Uppsala Domkyrkas gosskör; 1984 blev han kormästare för Stockholms Filharmoniska kör. Han är dessutom dirigent för KFUM:s Kammarkör samt, sedan 1983, för Uppsala akademiska kammarkör.

Vid sidan av dessa fasta engagemang är han verksam på freelance basis – både som dirigent och som sångare (tenor). Som dirigent har han bl a framträtt på Stockholmsoperan samt vidare med orkestrarna i Stockholm och orkesterföreningarna runt om i Sverige; han har också dirigerat radiokörerna i såväl Köpenhamn, där han gör regelbundna framträdanden, som Stockholm.

Som sångare är han en ofta förekommande solist, inte minst i barocksammanhang. I *Musica Sveciae*-antologin sjunger Stefan Parkman på "Dygd och ära" (MS 303, PROP 9958).

Uppsala akademiska kammarkör (UAK), startade sin verksamhet 1957 – då med namnet Norrlands Nations Musikverksamhets blandade kör. Musikaliska ledare har fram till dags dato varit: Eric Ericson, Folke Bohlin, Dan-Olof Stenlund, Anders Eby och Stefan Parkman.

UAK:s repertoar innefattar såväl tidig barockmusik som nyskriven musik.

Bland sistnämnda kategori kan nämnas uruppföranden av svenska tonsättare som Bengt Hambraeus, Siegfried Naumann, Allan Pettersson och Sven-David Sandström.

Vid sidan av sin a cappella-sång, som utgör något av UAK:s specialitet, har man sjungit vid en rad orkesterkonserter med verk av bl a Bach, Händel, Beethoven, Brahms, Verdi, Orff och Britten.

1987 företog UAK en konsertturné till USA. Man har också medverkat vid en rad internationella körtävlingar.

Drottningholms barockensemble bildades 1971 av några stråkmusiker i Hovkapellet. Initiativtagare tillika ledare är Lars Brolin. Ensemblen, som uteslutande spelar på tidstrogna instrument, består av några av landets främsta interpretter av äldre musik. Emellanåt – som vid denna inspelning – utökas ensemblen med ytterligare stråkar och blåsare. Man har gjort ett stort antal skivinspelningar och har bakom sig ett flertal turnéer i utlandet.

Medverkande instrumentalmusiker

Violin I

Nils-Erik Sparf, Per Sandklef, Bertil Orsin, Lars Stegenberg, Alexandra Kramer, Lisa Bodén, Lena Hedman, Torbjörn Bernhards-son.

Violin II

Tullo Galli, Torsten Nilsson, Ann Wallström, Bo Söderström, Eva Jonsson, Zoritz Hode.

Viola

Lars Brolin, Åke Hedlund, Håkan Roos, Ingegerd Kierkegaard.

Violoncell

Olof Larsson, Åsa Åkerberg, Kari Ottesen.

Violone

Bernt Svensson, Martin Bergstrand.

Flöjt

Lena Weman, Stig Bengtson.

Oboe

Ulf Bjurenhed, Bertil Färnlöf.

Klarinett

Alf Hörberg, Per Billman.

Fagott

David Mings, Trudy van der Wulp.

Trumpet

Per-Olof Lindeke, Christer Ahlm.

Horn

Gilles Rambach, Hans Larsson, Bertil Frid, Göran Jarmar.

Basun

Christer Torgé, Sven Larsson, Urban Wiborg.

Pukor

Roger Carlsson, Seppo Asikainen, Jan Huss.

Orgel

Karin Jonsson-Hazell.

Anna Johnson

(f 1938) är verksam som docent vid Institutionen för musikvetenskap i Uppsala, där hon undervisar i västerländsk musikhistoria. Hon har bedrivit forskning kring den svenska folkmusiken; doktorsavhandlingen, med titeln "Sången i skogen" (1986), beskriver de svenska fåbodarnas musik. Därutöver har hon ägnat ett särskilt intresse åt svensk 17- och 1800-talsmusik med tonvikt på den gustavianska epoken och dess musikdramatik.

Anna Johnson är ordförande i Svenska samfundet för musikkforskning. Hon har skrivit artiklar i svensk och internationell fackpress, samt medverkat i musikradion.





Gustav III. Oljemålning av Lorens Pasch d y.
I samtida källor talas ofta om Gustav III:s intensiva, granskande blick och hans stora ögon. Kraus berättar att konungen under deras

samtal "mätte mig med sina stora ögon från hufvudet till fötterne". (Nationalmuseum, Stockholm).

I *Bisättningsmusiken* bryts pukornas tunga marschrytm mot accentuerade synkoper i stråkstämmorna. Ovan exklusive blås-instrument. (Sats 1, takt 9–15).

Notexempel

Nr 1

Sheet music for the first example, showing staves for Timp (Timpani), Viol (Violins), Va (Violas), Vc (Violoncellos), and B (Basses). The music is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with syncopation and dynamic markings such as *poco rinf*, *f*, *pp*, and *f*.

Nr 2

I *Begravningskantatens* öppningssats är besättningen begränsad till enbart fagotter och stråkar – i takt 31–39 ett suckande motiv i stråkarna, vilket i takt 40 övergår i ett kort fugerat parti.

Largo

31

Fag

sf *sf* *sf* *sf*

Vln I

sf *p* *sf* *pp* *sf* *p* *pp* *sf* *p*

Vln II

sf *p* *sf* *pp* *sf* *p* *pp* *sf* *p*

Vla

sf *p* *sf* *pp* *sf* *p* *pp* *sf* *p*

Vlc

sf *p* *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp*

Cb

sf *sf* *pp* *sf* *pp* *sf* *pp*

35

sf *sf*

pp *sf* *p* *pp* *sf* *p* *pp*

pp *sf* *p* *pp* *sf* *p*

pp *sf* *p* *pp* *sf* *p*

sf *pp* *sf* *pp*

40

tr *mf*

tr *mf*

mf

Nr 3

I Duon (sats V) mellan sopran II och tenor låter Kraus sångstämmorna imitera varandra i sin klagosång. Den synkoperade rytmen i stråkarna är karakteristisk för verket och återfinns på många ställen (takt 44–49).

Andante

Ob I II

Fag I II

Cor I II in Eb

Sopr

Ten

Vin I

Vin II

Vla

Vlc C b

En förtätd stämning präglar andra avdelningens instrumentala inledningsstycke. Här flätas violin I och oboe samman i en uttrycksfull kantilena.

Nr 4

Andante mesto

Ob I II

Clar II in Bb

Fag I II

Cor I II in C

Cor III IV in Eb

Vin I

Vin II

Vla

Vlc C b

Nr 5

I slutkören, med dess mäktiga begynnelseackord, utnyttjar Kraus för första gången i verket hela besättningen av kör, blåsare, slagverk och stråkar (takt 1–12).

[illegible]

Handwritten musical score for "Korsbränd" in G major, 2/4 time. The score is written on ten staves. The first system (staves 1-4) contains the introduction and the first measure of the melody. The second system (staves 5-8) contains the second measure of the melody. The third system (staves 9-12) contains the third measure of the melody. The fourth system (staves 13-16) contains the fourth measure of the melody. The fifth system (staves 17-20) contains the fifth measure of the melody. The sixth system (staves 21-24) contains the sixth measure of the melody. The seventh system (staves 25-28) contains the seventh measure of the melody. The eighth system (staves 29-32) contains the eighth measure of the melody. The ninth system (staves 33-36) contains the ninth measure of the melody. The tenth system (staves 37-40) contains the tenth measure of the melody. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is written in the treble clef, and the bass line is written in the bass clef. The lyrics are "Korsbränd".

**MUSICA
SVECIAE**

Svensk musikhistoria
på fonogram.
MSCD 416S

DDD

Joseph Martin Kraus (1756–92)

Sorgemusik över Gustav III Bisättningsmusik/Begravningskantat

Hillevi Martinpelto, sopran I, Christina Högman, sopran II, Claes-Håkan Ahnsjö, tenor, Thomas Lander, baryton, Uppsala akademiska kammarkör, Drottningholms barockensemble, Dirigent: Stefan Parkman.



"Gudalike Kraus! jag har hört en begravningsmusik, som blott bade ett enda fel; den var så skön, att jag för dess skull, och så länge den ljöd, ej tänkte på begravningen själv, och ej på honom, som begrovs. Förlåt mig för det, min konungs skugga! Du har själv skaffat oss Kraus, – nu ser du föliden."

C.J.L. Almqvist: "Drottningens juvelsmycke" (1834)

Med mordet på den svenske teaterkungen Gustav III ändades en av de mest glansfulla perioderna i svenskt kulturliv. En värdig

slutpunkt blev själva begravningsakten i Riddarholmskyrkan, iscensatt som en heroisk "opera" om den tredje Gustav. Hovkapellmästare Joseph Martin Kraus, den störste av de gustavianska tonsättarna, dirigerade själv Begravningskantaten. Det dramatiskt laddade verket – med dess starkt personliga karaktär av förtvivlan, vrede och sorg – samlade tidens främsta krafter inom musik, litteratur och dekor.

Här klingar Begravningskantaten i ett nutida framförande på tidstrogn instrument.