http://www.diva-portal.org

This is the published version of a chapter published in *De nios litterära kalender 2022*.

Citation for the original published chapter:

Wallrup, E. (2022)
Undantaget: Kraus, Sturm, Drang
In: Magnus Halldin (ed.), *De nios litterära kalender 2022* (pp. 182-197). Stockholm: Norstedts Förlag

N.B. When citing this work, cite the original published chapter.

Permanent link to this version:
http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:sh:diva-48617

TILLSKRIVEN JAKOB SAMUEL BECK, FOTO: ALAMY

UNDANTAGET: KRAUS, STURM, DRANG[1]

ERIK WALLRUP

Egentligen kom han för sent. När den tjugoårige Joseph Martin Kraus anlände till Göttingen hösten 1776 för att fortsätta sina studier i juridik, men med kappsäcken full av litterära och musikaliska idéer, hade diktargruppen Göttinger Hainbund redan splittrats. Visst fanns några av medlemmarna kvar, men flertalet hade hunnit lämna universitetsorten.

Fyra år tidigare, i september 1772, hade kretsen bildats. En grupp av unga poeter, som höll Klopstock för att vara den störste av alla diktare och Wieland den mest föraktlige, slog sig samman. En av medlemmarna, den blivande Homerosöversättaren Johann Heinrich Voß, beskriver bildandet i ett brev till en vän:

> Ack, den tolfte september, min käraste vän, då borde Ni ha varit här. De båda Millers, Hahn, Hölty, Wehrs och jag gick då det fortfarande var kväll till en närliggande by. Kvällen var utomordentligt ljus, och det var fullmåne. Vi hängav oss helt åt intrycken av den sköna naturen. I en bondstuga drack vi mjölk och begav oss därefter ut på de öppna fälten. Där fann vi en ekdunge, och i detsamma föll det oss alla in att svära in oss i vänskapsförbundet under dessa heliga träd. Vi satte kransar av eklöv på hattarna, lade dem under ett träd, fattade varandras händer, dansade så runt den omslutna stammen – kallade månen och stjärnorna till vittnen av förbundet och lovade varandra evig vänskap.[2]

Joseph Martin Kraus, 1775.

De skulle läsa varandras texter och komma med uppriktig kritik. I linje med Klopstocks idé om germanska barder – en parallell till Ossian, som då fortfarande ansågs vara upphovet till sina sånger – antog de diktarnamn som Minnehold, Heining, Teuthard och Werdomar.

Hatet till upplysningsförfattaren Wieland ritualiserades. Vid firandet av Klopstocks födelsedag 1773 hade kretsen bytt ut mjölken mot Rhenvin. De läste ur diktarens tyskvurmande oden – och stampade på Wielands sönderrivna långdikt *Idris und Zenide* för att sedan bränna upp boken tillsammans med ett porträtt av författaren.[3] Också Kraus kom att ta del av hataktionerna. Tillsammans med en av de få kvarvarande förbundsmedlemmarna, Johann Friedrich Hahn, brände han Wielands roman *Agathon*. I ett brev från 1785 minns Kraus tiden i Göttingen:

> Den som älskar elden, älskar den som vackert underblåser den med sin blåsbälg; Naturligt – och lika naturligt, att, då jag kedjade fast mig vid min förste vän Hahn, kedjade jag mig för evigt. Där läste de båda barnen fesagor, deklamerade Klopstock, rasade mot religionsföraktarna och brände solenniter Wielands *Agathon* och torkade efter fullgjort arbete svetten ur ansiktet. Han, med svagare kropp och häftigare sinnelag än jag, blev till sist offer – jag blev kvar och vegeterade och hade mina tusen skämt med att frikassera två så skilda begrepp som *jag* och *människa*. Det låter en smula apokalyptiskt, inte sant? – finns emellertid ändå inget kusligare på Guds jord.[4]

Hahn var en av de mest geniala i kretsen, likaså en av de mest aggressivt nationalistiska. Men precis som Kraus nämner i sitt brev föll han offer för sin häftighet. Han dog 1777, med stor säkerhet genom att ta sitt liv, och hade då bett sin syster om att bränna upp alla hans litterära skisser. Bara en handfull dikter finns kvar, antingen publicerade i det som var kretsens huvudorgan, *Göttinger Musenalmanach*, eller återfunna i brev till hans vänner.

Brännandet av egna skrifter är givetvis en förintande handling riktad mot det egna jaget, men när det gäller det upprepade brännandet av Wielands texter och porträtt handlar det om ett annat

slags akt. Det är inte orimligt att som Hans-Jürgen Schrader förbinda handlingarna med en dåtida straffpraxis där en skarprättare i författarens frånvaro brände skrifter och porträtt, *executio in effigie*.[5] Det går en linje från Luthers brännande av påvebullan *Exsurge Domine* 1520 över eldsriterna i Göttingen till tysknationalisternas bokbål vid Wartburgfesten 1817. I framtiden ligger årtalet 1933. *Die Hainbündler* lekte med elden.

2

Även Kraus lät sig dras in i den norröna mytologin, om än högst tillfälligt. Ett ode som med stor säkerhet tillkommit under Göttingentiden, »Der Abschied«, är en avskedsscen där två vänner betygar varandra evig kärlek bevittnade av ett flertal nordiska gudagestalter (ett par för många för diktens bästa). Odet dyker sedan upp i den mest omfattande av Kraus' sånger, men då med titeln »Der Abschied an L.« och daterad Wien 29 oktober 1783. Dateringen och titeln visar hur nära förbundet verket var med Kraus' liv. Han hade mött den unge köpmannen Johann Samuel Liedemann i Wien under en omfattande resa genom Europa 1782–86. I Wien kunde han inte stanna eftersom han var ute på uppdrag, men precis som fallet varit med Hahn i Göttingen uppstod en synnerligen passionerad vänskap. Med ett nutida uttryck rörde det sig snarast om en *bromance*, men det sena 1700-talets känsloladdade vänskapsband mellan män sågs snart som problematiska och fick Kraus' förste levnadstecknare, Fredrik Samuel Silverstolpe, att censurera när han 1833 gav ut Kraus' brev som bilagor till en kort biografi.[6]

Samtidigt går det förstås inte att reducera dikten till ett biografiskt vittnesmål. Odet besjunger en vänskap vars band knyts än hårdare i avskedets ögonblick, och med musiken satt därtill är det en ny vänskap som både svärjs och besvärjs. Men den tunga mytologiska dräkten passar rakt inte för en centrallyrisk gestaltning av ett personligt uppbrott. Framtidens norna, Skuld[7], ger tre gånger tecken till att det är dags att bryta upp, de två första gång-

erna utan misskund, sedan med medkänsla (i Silverstolpes översättning: »Vände med mildrad blick / Från den bedjandes blickar bort; / Lyfte järnfingret upp / Till sidsta vinkens bud«[8]). Från Klopstock hämtas avgrundens ängel Obaddon (diktarens stavning av Abaddon i dikteposet *Messias*) och diktjaget följer dennes befallande flamma. Men i Wingolfs boningar (de nordiska gudinnornas hallar) svär de båda vännerna varandra evig kärlek, och skaldekonstens gud Brage bekräftar förbundet.

Blandningen av sentimentalitet och mytologi är helt i Klopstocks anda, men det riktigt intressanta uppstår när tonsättningen tillkommer. Något exempel på hur ett ode av detta slag skulle hanteras fanns inte. Möjligen kan Kraus ha fått uppslag från sin hjälte Gluck, som han träffat vid ett flertal tillfällen i Wien under Europaresan, men då knappast från de korta Klopstock-oden som trycktes efter tonsättarens död, utan snarare från de aldrig nedtecknade tonsättningarna av mer omfattande texter som den slagrörde Gluck lät framföra för utvalda gäster i hemmet.[9] Kraus tvingades därför skapa ett nytt slags musik samtidigt som han grävde fram möjliga utgångspunkter för det språng som skulle tas. Sången inleds med ett fugato som mycket väl kan vara en musikalisk gestaltning av de tre ödestrådar nornorna spinner (temat presenteras tre gånger). Därefter läggs avsnitt till avsnitt, med Skulds tre vinkar som en strukturerande princip för ett fritt recitativ, följda av operamässiga arioson och insatser vilka närmar sig den sångform som höll på att växa fram i Tyskland under 1780-talet, lieden.

3

Men det var inte i Göttingen som Kraus blev en del av *Sturm und Drang*. Redan 1776 tryckte förläggaren Johann Joachim Keßler tragedin *Tolon* av en anonym författare – Kraus. I dramat fanns drag som det hade gemensamt med andra texter som inte nödvändigtvis sökte vare sig skådespelare eller scen utan mycket väl kunde stanna på boksidan: Goethes *Götz von Berlichingen* (1773), Lenz' *Die Soldaten* (1776) och Johann

Anton Leisewitz' *Julius von Tarent* (1775). Det var fortfarande ett år kvar innan det drama som för eftervärlden skulle ge strömningen sitt namn kom ut, Klingers *Sturm und Drang* (1777).

Till *Sturm und Drang* hör en explosiv hållning till de rådande maktförhållandena: den makt som utövades av mer eller mindre självsvåldiga härskare i de tyska småstaterna utsattes för en våldsam kritik. Det var inte sällan grundat i personliga erfarenheter. För familjen Kraus' del höll Josephs studier på att raseras sedan fadern anklagats för att ha tagit emot mutor i sin tjänst som *Amtskeller* (räntmästare) och därefter fällts i en rättegång och avskedats. Nu ska fadern egentligen bara ha följt en sedvana att emotta tacksamhetsbetygelser.[10] Orättvisa är också ledtemat i sorgespelet, där huvudpersonen Tolon på oklara grunder förlorat sin tjänst som minister vid hovet och nu tillsammans med sin älskade Amalie försöker rentvå sig. Mot sig har han Amalias far Jennemer, en »förnäm hovman«, och översten Barwill, som fadern utsett till sin dotters blivande make. Tolon kastas i fängelse, men lyckas fly samtidigt som Amalie dör i förtvivlan. Till hennes begravning tar Tolon med sig tre dolkar, en för Jennemer, en för Barwill – och en för sig själv. Bland det fåtal recensioner som skrevs finns en ironisk anmärkning gällande det utspekulerade i att det måste vara tre vapen.[11] Inom loppet av några få textrader dör de tre männen. Slut på sorgespelet.

I de spektakulära språkliga vändningar som finns i dramat formuleras en ny våldsamhet för scenen: »Blodgiriga! kunde jag bara slita sönder mitt hjärta och kasta mitt blod i ansiktet på er!«, som det heter i den anonyma översättning som finns av dramat till svenska.[12] Med en term från retoriken är aposiopesis, en avbruten sats, ett återkommande stilgrepp. Men det är inte till retoriken vi ska gå för att förstå de ofullgångna språkakterna, utan till frånvaron av koder med vilka den våldsamma affektiviteten skulle kunna framställas språkligt. Det förbehållslösa hatet fångas inte i texten, utan vibrerar utanför språket, utanför rösterna som skriker, utanför den blodiga scenen.

4 Konflikterna kring fadern satte än djupare spår. I ett brev till föräldrarna skriver Kraus om hur kurfursten svikit deras familj och att han själv inte längre är fosterlandet något tack skyldig: »Patriotism är dårskap, och den sista gnistan har slocknat för längesedan. Min lycka skall vänta mig vid främmande kuster.«[13] Här försvinner varje spår av nationalism hos Kraus, om den någonsin gått på djupet. Lockad av den svenske studiekamraten Carl Stridsberg bestämmer sig Kraus för att färdas norröver sommaren 1778, till ett Sverige där en ung kung verkar vara övertygad om att en ny operakonst är nyckeln till en storhetstid på det kulturella området när nu stormaktstiden sedan länge är förbi och frihetstidens alltmer tilltagande politiska kaos tagit sin ände med en statskupp.

Det skulle bli några år av hunger och kyla för Kraus, likaså många tiggarbrev till föräldrarna. Men 1781 kom genombrottet: ett konsertant privatframförande av enaktsoperan *Proserpin*, som Kellgren skrivit librettot till. Gustav III insåg genast att Kraus var någon att satsa på. Den unge tonsättaren blev på stående fot utsedd till vice kapellmästare vid Operan och fick order om att vara be-

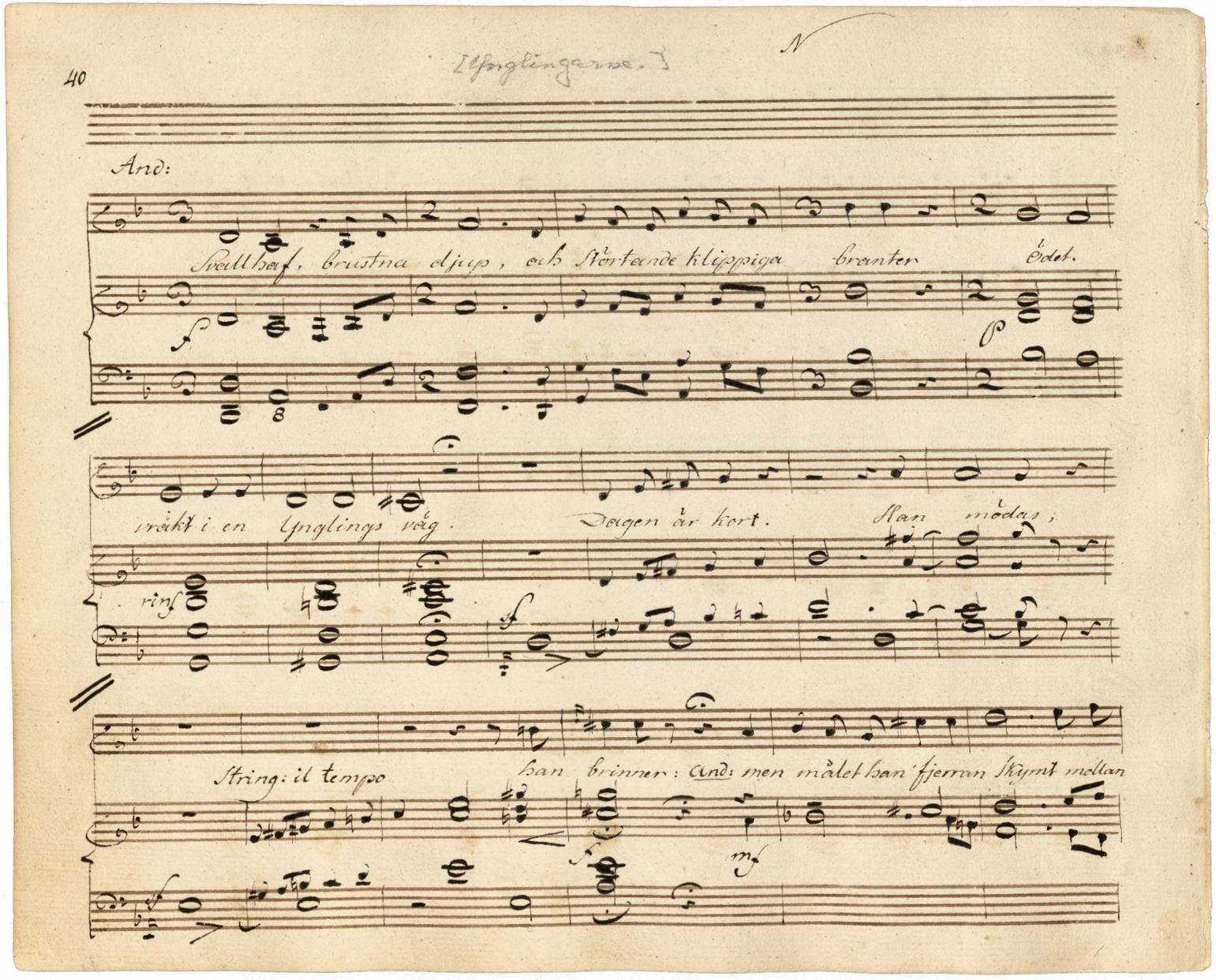

FOTO: MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

redd på att ge sig av på sin långa resa genom Europa, utskickad för att ta reda på hur operascenerna var inrättade.

Det var ett ganska besynnerligt verk som blev hans biljett in i värmen. Sin vana trogen hade Gustav III, som låg bakom de flesta planerna till de stort upplagda operor som skulle komma att skrivas under den gustavianska eran, tagit fasta på ett redan befintligt verk: Lullys och Quinaults *Proserpine,* en *tragédie lyrique* uruppförd 1680. Marie-Christine Skuncke har visat hur den franska operan låter en hierarkiskt ordnad värld utsättas för hot på skilda plan (titanernas resning mot Jupiter och bortrövandet av Proserpine till underjorden) men med ordningen till sist återställd, medan det i den svenska operan aldrig finns någon ordning som kan hotas, utan att det tvärtom rör sig om en »fragmenterad, oförklarad värld«.[14] Till sin grundläggande struktur är det en herdeidyll, med Atis plötsligt betagen av gudinnan Proserpin, där den stundtals fritt flödande affektiviteten redan från början skapar oreda och föder en dödslängtan i Atis som vida övergår den som Creutz lät drabba sin herde med samma namn i *Atis och Camilla*.

I Hainbund hade poeterna bara långsamt befriat sig från Salomon Gessners idyller, och Kraus' idag försvunna förstlingsverk var en samling herdedikter. Återbesöket i den mytologiska herdevärlden innebär en musikalisk läsning i *Sturm und Drang*-anda. Visserligen är utgångspunkten det som med Richard Engländer kan uppfattas som den gustavianska operans grundform, med både cembalo- och orkesterrecitativ, stora körscener och omfattande arior (vilka domineras av en tredelad reprisform, en tvådelad form, där den andra delen förhåller sig fritt till den första, och skilda rondoformer).[15] Men liksom herdeidyllen rämnar och förvandlas till en svart idyll, låter Kraus en vild affektering bryta in i de ordnade formerna. I den andra scenen sjunger Atis om hur han bär vulkanen i sitt bröst, för att i den åttonde scenen ställa sig intill Etnas brinnande gap: lyssnaren får för sin inre blick följa Atis fall i en gastkramande sextondelsrörelse som singlar nedåt.

5 Något år innan Kraus sänds ut på sin resa genom Europa komponerar han en symfoni i ciss-moll. Moll-tonarten med sina fyra korsförtecken förekommer annars inte i symfoniproduktionen från den här tiden – närmast kommer Haydn med sina tre kors i »Avskedssymfonin«, fiss-moll. Liksom Kraus i unga år behandlat symfoniformen med en musikdramatisk blick, om än som *opera buffa*, låter han nu en högexpressiv operagestik gripa in i den symfoniska formen.

Det inledande kontrapunktiska avsnittet är en tydlig anspelning på uvertyren till Glucks *Iphigénie en Aulide*, men istället för att som förebilden snabbt lämna den påbörjade strukturen spinner han vidare på polyfonin. Därefter bryter han av det sorgesamt-högtidliga anslaget genom att föra in ett märkligt gungande avsnitt med drillar som vandrar mellan de båda fiolstämmorna för att sedan leda till en klimax som följs av en återkomst till inledningens klangsfär. Introduktionen har i forskningen beskrivits i negativa termer, som att den höga stilen blir *aborted* och att det råder en stilistisk *disruption*, med andra ord ett estetiskt misslyckande.[16] Men det är tvärtom ett inslag av just den negativitet och formupplösning som kännetecknar *Sturm und Drang*.

När huvudsatsen sätter in är det i form av renodlad intensitet: en hel takt med ett liggande ciss i rasande sextondelar besvaras av en kraftfull baslinje i oktaver, vilket sammantaget hotar att slå ut det tematiska material som presenteras av två flöjter. Det har setts som ett utslag av ogenomtänkt komponerande,[17] medan det tvärtom är så att flöjterna tvingas pressa tonbildningen så hårt att en säregen ljudbild uppstår: vassa toner som försöker tränga igenom den kompakta stråkinstrumentkroppen. Genomföringsdelen innehåller också den en besynnerlighet som kan uppfattas som en kompositorisk brist, nämligen en sekvensiering av huvudtemat i allt högre register. Repetition utan variation är en brist i den wienklassiska stilen, men blir här ett sökande efter intensitet. Att sedan återtagningen är synnerligen nedbantad och följs av en korthuggen koda skapar en framåtriktad kinestetisk rörelse med starkt oroande verkan.

De två följande satserna, ett andantino och en menuettsats med trio, skulle genom att de är relativt korta kunna passera som parentetiska i förhållande till de båda yttersatsernas sonatformer. Men trots deras korthet råder instabilitet även här. Det som i andantinot inleds som en balettinlaga i 3/8-takt, grundad i en tydlig dansrytm, förlorar sin entydighet och vänds harmoniskt till en andlös nollpunkt, för att till sist återvända i entydigheten. Menuettsatsen, den enda Kraus skrev för sina symfonier, vänder däremot ut och in på dansformen i den första reprisens ganska stökiga rytmik (där andra reprisen utgör en spegelvändning av den första, *al roviesco*), för att i trion reduceras till en abstrakt rörelse i moll.

Finalens hektiska karaktär är en replik på symfonins första sats men är mer renodlad. Kraus behöll i stort upplägget av den sista satsen när han vidareutvecklade materialet för ciss-mollsymfonin i den kommande c-mollsymfonin, hans främsta bidrag till symfonigenren. Att han gjorde stora ingrepp i de övriga satserna pekar på en förändring av hans musikestetiska uppfattning. Under den resa han skulle bege sig ut på kom han att gå vidare i riktning mot en stor stil. Det är inte en avklarnad form som uppstår, tvärtom är det en musik som besegrar tendenserna till upplösning, utan att låta konflikten raderas ut i en högre syntes.

6

Även om Kraus komponerade i flertalet musikaliska genrer, från dryckesvisor till stråkkvartetter och symfonier, var det operan som låg främst i hans blickfält. Också den stora, seriösa operan – just den Gustav III hade inlett sitt omvälvande kulturprojekt med i syfte att skapa grunden för en nationell samling efter årtiondena av politisk splittring – var av rent dramaturgiska skäl en form som krävde variation. Därför blir det som går i tecknet av *Sturm und Drang* en väsentlig del av ett betydligt bredare register. Det går att i de omfattande partituren se hur nedslag av affektiv frigörelse skapar tidigare aldrig hörda musikaliska intensiteter: harmoniskt, melodiskt, strukturellt.

Som samarbetspartner var Kraus eftertraktad i Stockholm. Han hade ju fått betydande kompositionsuppdrag, även om det nu råkade vara så att *Proserpin* aldrig kom att få någon offentlig premiär (kungen hade haft synpunkter på Kellgrens libretto, men någon omarbetning blev det aldrig tal om eftersom Gustav otåligt ville skynda vidare). Huvudverket *Æneas i Carthago*, en drygt sex timmar lång opera som Kraus – till Kellgrens libretto och kungens grundplan – arbetade med från 1782 ända fram till sin död 1792, kom heller aldrig att höras under hans livstid. Men några av de främsta poeterna hörde av sig. Bengt Lidner försökte 1791 få Kraus intresserad av hans oratorietext *Gethsemane*.[18] Thomas Thorild skrev redan 1787 ett brinnande brev där han föreslog asaguden Oden som centralgestalt i en opera, men kanske skulle han ha fått större framgång om han inte också bad kapellmästaren att »Förskjuta mig 50 Rdr. til mina Doctorsbehof«.[19]

Man skulle kanske kunna tro att Kraus höll sig för god för att nedlåta sig till att samarbeta med namn som inte tagits upp i den gustavianska eliten. Det var inte fallet. Han blev en litterär mentor för Thorild-entusiasten Carl Gustaf Nordforss (som Thorild skriver lätt föraktfullt om i sitt brev till Kraus, förmodligen för att bli kvitt en konkurrent). Ett av resultaten blev ett av de mest utpräglade exemplen på musikalisk *Sturm und Drang* hos Kraus, den omfattande sången *Ynglingarne* (troligen komponerad 1789).[20] Liksom fallet var med *Der Abschied* rör det sig om en dikt som befinner sig långt bort från den strofiska versen, men där musiken lägger episod till episod. Nordforss' dikt fångar det avgörande ögonblicket i två unga mäns liv. En första yngling möter »Svallhaf, brustna djup, och Klippiga, störtande branter«, men han banar en »halfguds väg« med en styrka som »ljungar«. Han följs av »Wällustens vän«, som har ett helt annat rörelseschema: »på rosors sjunkande bäddar flyta stegen«. Det rör sig om en vek usling (»ingen vet hvilka stormilar nedslå uslingen«) och för honom finns ingen nåd: »Glömska! rysliga djup! hans varelse tag! och för evigt göm hans namn!«. Avrundningen blir att den inledande hjälten ska lära

diktjaget att »segrande lifvets bana gå«. Antingen rör det sig om en sentida Herkules vid skiljevägen, där en moral, om än övermänniskoartad, lärs ut, eller så är diktjaget just veklingen, som ändå vill försöka sig på att följa sin förebild.

Åter är det alltså en stort upplagd sång som radar de musikaliska momenten på varandra. Den kraftfulla inledningen med oktavering i piano och sångstämma söker sig mot det prometeiska, men glider snart över i textens fortskridande dagrar. Veklingen ges ett mångskiftande porträtt där uppslag följer på uppslag: två $^{6}/_{8}$-takter skapar en blomstrande idyll, två $^{2}/_{2}$-takter får rörelsen att stanna upp för att sedan gå över i ett Schumannskt skymningsljus. Fler korta episoder följer innan det är dags för de stormilar som ska nedslå honom. En Schubertsk enkelhet i tunga steg, så nära de avslutande sångerna i *Winterreise*: glömskan slukar den unge mannen. Så ett sista skifte då en enkel koral avslutar sången i diktjagets bön om att bli en segrare. Det är en uppsjö av idéer där, precis som Volker Bungardt skriver i sin avhandling om Kraus' sånger – pianostämman har en lika stor del i texttolkningen som sångstämman.[21]

7

Medan det friare musikskriftställeriet gärna talar om *Sturm und Drang* i anslutning till verk skrivna under 1770-talet och framåt, just den period då författare som Goethe, Klinger och Lenz skrev sina mest expressiva, uppbrutna och eruptiva texter, har musikforskarna under senare årtionden haft mycket svårt för beteckningen. En Haydn med fast anställning som kapellmästare hos familjen Esterházy passar inte så väl in i bilden, trots sina expressiva symfonier, där »Avskedssymfonin« går längst. Carl Philipp Emanuel Bach komponerade visserligen lika nyckfulla som expressiva fantasier för klaver, men det räcker inte med att *Sturm und Drang*-poeten Gerstenberg satte ord ur Hamlets »vara-monolog« och Sokrates dödsreflektioner i *Faidon* till styckets melodiska linjer. Clive McClelland insisterar på att beteckningen ska strykas helt i den musikaliska begreppsapparaten och föreslår att den ska ersättas med en stilsort betecknad med italienskans ord för storm, *tempesta*.[22]

Kraus sätter en sådan skepsis under press. Till skillnad från både Haydn och Bach var han en del av själva den litterära rörelsen. Utan att vara lika generös i begreppsanvändningen som Krausexperten Bertil van Boer eller för den delen hans föregångare Richard Engländer går det alltså att peka på en grupp musikaliska verk där *Sturm und Drang* gör sig gällande. Att Kraus också skrev den musikaliska traktaten *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, där han på ett våldsamt vis attackerar den dåtida musikteorins försök att bygga rationella system för det lidelsefulla i musiken, visar också på den intensiva kraften bakom Kraus ansträngningar. Inget system, inga recept på affekter, bara den sak som egentligen hör hjärtat till: »eine eigentliche Sache fürs Herz«.[23]

Därför är Kraus ett undantag. Men det han gjorde var inte att skriva en serie orkesterverk, sånger och kammarmusikverk som går i linje med den eruptiva ansatsen i *Sturm und Drang*, utan hans bedrift var att utvidga uttryckssfären och låta extremer göra sig gällande i storskaliga verk. I *Proserpin* ledde det till formernas upplösning. I *Æneas i Carthago* ledde det till den stora stilen. Den uppstår då »det sköna segrar över det vidunderliga«,[24] med Nietzsches ord.[25]

NOTER

1. Titeln är en reverens till Hans Åstrand, som i Sverige är den som gjort mest för att vår samtid ska få upp öronen för Kraus' musik. Hans idoga introduktionsarbete omfattar en biografi, översättningen av Kraus' brev, småskrifter och konferenser ägnade den tysk-svenske tonsättaren liksom den gustavianska operan.
2. Brev från Johann Heinrich Voß till Ernst Brückner 20 september 1772, i *Der Göttinger Hain*, red. Alfred Kelletat (Stuttgart: Reclam, 1967), s. 349.
3. Jfr brev från Voß till Brückner 4 augusti 1773, i *Der Göttinger Hain*, s. 359.
4. Brev från Kraus till Johann Samuel Liedemann dat. »Paris, i mars 1785«, i Joseph Martin Kraus, *Brev 1776–1792*, övers. Hans Åstrand (Hedemora: Gidlund, 2006), s. 182–183.
5. Hans-Jürgen Schrader, »Mit Feuer, Schwert und schlechtem Gewissen: Zum Kreuzzug der Hainbündler gegen Wieland«, *Euphorion*, vol. 78, 1984: s. 354–355.
6. Fredrik Samuel Silverstolpe, *Biographie af Kraus, med bilagor af femtio brev ifrån honom* (Stockholm: Hörberg, 1833).
7. I Kraus' text skrivs namnet »Skulda«.
8. Cit. efter Hans Åstrand, *Joseph Martin Kraus: Den mest betydande gustavianska musikpersonligheten* (Hedemora: Gidlund, 2011), s. 49.
9. Kraus berättar om detta i ett brev till teaterdirektören Christoffer Bogislav Zibet, till vilket konceptet finns kvar. Jfr Kraus, *Brev 1776–1792*, s. 112.
10. Jfr Bertil H. van Boer, »Joseph Martin Kraus as a Correspondent«, inledningskapitel till brevsamlingen *The Musical Life of Joseph Martin Kraus: Letters of an Eighteenth-Century Swedish Composer* (Bloomington och Indianapolis, Ind.: Indiana University Press, 2014), s. 8, 29, fotnot 17.
11. Anonym recension i *Nürnbergische Gelehrte Zeitung* 11 januari 1777, återtryckt i Joseph Martin Kraus, *Tolon: Ein Trauerspiel in drei Aufzügen* (Hannover: Wehrhahn, 2017), s. 69.
12. Joseph Martin Kraus, *Tolon*, anonym svensk översättning, *Hesperos*, vol. 12, 2016: s. 22.
13. Brev från Kraus till föräldrarna 11 juni 1777, *Brev 1776–1792*, s. 25.
14. Skuncke i Marie-Christine Skuncke och Anna Ivarsdotter, *Svenska operans födelse: Studier i gustaviansk musikdramatik* (Stockholm: Atlantis, 1998), s. 87.
15. Jfr Richard Engländer, *Joseph Martin Kraus und die gustavianische Oper* (Uppsala: Almqvist & Wiksells boktryckeri, 1943), s. 110–111.
16. A. Peter Brown, »Stylistic Maturity and Regional Influence: Joseph Martin Kraus's Symphonies in C# Minor (Stockholm, 1782) and C Minor (Vienna, 1783?)«, i *Studies in Musical Sources and Style: Essays in honor of Jan LaRue*, red. Eugene K. Wolf och Edward H. Roesner (Madison, Wisc.: A-R Editions, 1990), s. 387.
17. Det är åter Brown som står för omdömet, i »Stylistic Maturity and Regional Influence«, s. 385. Bertil van Boer hävdar dock att symfonin var skriven för en mindre ensemble, vilket skulle göra att den nämnda problematiken inte uppstår. Jfr Bertil van Boer, *Dramatic Cohesion in the Music of Joseph Martin Kraus: From Sacred Music to Symphonic Form* (Lewiston, NY et al.: Mellen, 1989), s. 256.
18. Jfr Anna Cullhed, *Hör mänsklighetens röst: Bengt Lidner och känslans språk* (Lund: Ellerström, 2011), s. 173.
19. Thomas Thorild, brev till Joseph Martin Kraus 8 maj 1787, i *Samlade skrifter*, vol. 6, red. Stellan Arvidson (Stockholm: Svenska vitterhetssamfundet, 1980), s. 147.
20. Sången trycktes långt efter tillkomsten i den av Olof Åhlström utgivna *Musikaliskt Tidsfördrif För År 1830*, s. 9–13. Jag följer här den utgåvan.
21. Jfr Volker Bungardt, *Josef Martin Kraus (1756–1792): Ein Meister des Klassischen Klavierliedes* (Regensburg: Bosse, 1973), s. 164.
22. Clive McClelland, *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century* (Lexington Books, 2017). Ändå har inte begreppet förlorat sin attraktionskraft: 2016 hölls i Basel konferensen »Sturm und Drang revisited: Haydn, Kraus und andere« anordnad av stiftelsen Haydn2032, även om det enligt Wolfgang Fuhrmans sammanfattning inte ledde till någon fullständig rehabilitering. Cf. https://haydn2032.com/downloads/Sturm_und_Drang_revisited_Tagungsbericht.pdf.
23. Joseph Martin Kraus, *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, faksimil av originalutgåvan från 1778 (München och Salzburg: Katzbichler, 1977), s. 6.
24. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches I und II*, i: *Kritische Studienausgabe*, bd 2 (München: DTV, 1988), s. 596.
25. Essän är skriven i forskningsprojektet »The affective shift of music in the Gustavian era«, finansierat av Riksbankens jubileumsfond.