

**STM 2004**

**Sorge-Musique för en död drottning.  
Om musiken vid Ulrika Eleonora den äldres begravning 1693**

*Av Lars Berglund*

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

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

# Sorge-Musique för en död drottning.

Om musiken vid Ulrika Eleonora den äldres begravning 1693

*Av Lars Berglund*

Festerna, ceremonierna, de stora kungliga och furstliga högtiderna var mycket viktiga och betydelsefulla tilldragelser i det tidigmoderna samhället. Det var, med en formulering lånad och fritt översatt från Gino Stefanis utmärkta bok om barockens musikkultur, tillfällen då hela samhället på en gång uttryckte sig självt och artikulerade sin hierarkiska struktur, med alla de uttrycksmedel som stod till dess förfogande (Stefani 1974, s. 9). I sextonhundralets Sverige, liksom i resten av Europa, samlade staten i samband med de stora rikshögtiderna sina resurser till stora kulturella och politiska manifestationer. Kungliga bröllop, kröningar och begravningar firades med påkostade ceremonier vilka kännetecknades av en verkningsfull integration av och samverkan mellan de olika konstarterna.<sup>1</sup>

Ett av de mest imponerande arrangemangen av detta slag på svensk mark – åtminstone så långt vi kan bedöma utifrån bevarade källor – var i samband med Ulrika Eleonora den äldres begravning 1693. Det var den viktigaste kungliga högtiden efter införandet av det kungliga enväldet vid riksdagarna 1680 och 1682. Det nya statsskicket förde med sig en stark exponering av kungamakten och den kungliga familjen. Den danska prinsessan Ulrika Eleonora, som våren 1680 blev Karl XI:s hustru och på hösten samma år kröntes till drottning, hade i den officiella politiska retoriken framställts som hela rikets och alla undersåtars milda och fromma moder (Ekedahl 1999, s. 93; Snickare 1999, s. 71–75). Denna bild av förhållandet mellan kungariket och dess undersåtar som en stor familj, där kungaparet var far och mor, var visserligen konventionell, men hade givits ovanligt stor emfas i den officiella retoriken under Ulrika Eleonoras tretton år som drottning (Snickare 1999, s. 73). Hennes plötsliga dödsfall var utifrån detta symbolspråk liktydigt med förlusten av en god och älskad mor.

Arrangemangen vid Ulrika Eleonoras begravning är relativt väl beskrivna och analyserade. Framför allt finns de visuella utsmyckningarna på ett mycket målade och inlevelsefullt sätt skildrade i Märten Snickares arbete om fester och ceremonier under enväldetiden (Snickare 1999). Däremot vet vi mycket lite om musikinslagen vid begravningen. I den här artikeln ska jag göra ett försök att fylla den luckan.

---

1. Jag avser här konst och konstart i vid mening, enligt sextonhundralets synsätt, inkluderande det som senare kom att kallas "de sköna konsterna", men även (konst-)hantverk och motsvarande verksamheter: smide, skrädderi, perukmakeri, kokkonst, etc. Se Tatarikiewicz 1980, särskilt s. 57–60.

Artikeln har kommit till som ett led i, eller snarare som en biprodukt av det projekt för katalogisering och skanning av Dübensamlingen som pågår i samarbete mellan institutionen för musikvetenskap i Uppsala och Uppsala universitetsbibliotek.<sup>2</sup> Det är min förhoppning att den ska exemplifiera något av den nytta vi kan ha av noggranna källbeskrivningar, införda i en kraftfull databas med många sökvägar. När projektet är slutfört blir möjligheterna än större – kanske kommer vissa av mina slutsatser att ytterligare bekräftas, eller tvärtom modifieras med hjälp av den färdiga databasen. Men artikeln är även tänkt som ett försök att visa hur man kan nå nya resultat inom ett till synes redan väl genomlyst forskningsområde, genom att kombinera noggranna källstudier med ett kulturanalytiskt tolkat, historiskt sammanhang och historiskt grundad musikanalys. Kombinationen och integrationen av dessa metoder framstår för mig som en fruktbar väg för en modern, hermeneutiskt inriktad musikhistorieforskning.

## En drottning begravs

Ulrika Eleonora avled på Karlbergs slott den 26 juli 1693, men begravdes först sent på hösten. Den högtidliga begravningssceremonin hölls i Riddarholmskyrkan den 28 november. Utsmyckningarna av kyrkorummet utformades av hovarkitekten Nicodemus Tessin den yngre (1654–1728).<sup>3</sup> Under nästan tre månader arbetade hantverkare med att dekorera och delvis bygga om kyrkans inre. Begravningsakten utformades till en stämmingsmättad symbolisk gestaltning av Ulrika Eleonoras, och därmed den svenska kungadynastins höga jordiska värdighet. Detta parades med referenser till ceremonins religiösa innebörd: påminnelser om jordelivets förgänglighet och anspelningar på drottningens triumfatoriska mottagande i himmelriket. Vad Tessin gjorde var att forma om det oregelbundna kyrkorummet till ett symmetriskt kyrkorum av barockklassiskt slag, genom att klä in väggarna med trä och täcka dem med svart tyg. För presentationen av drottningens kista lät han bygga ett pyramidformat *castrum doloris*, ett slags katafalk, utformad efter romerska och franska förebilder. Pyramiden var klädd med svart taft och dekorerad med inskriptioner och emblem. Dessa var målade med genomskinlig guldfärg som Tessin fick att lysa med hjälp av ljus placerade inuti pyramiden. Längs mittskeppets sidor hade Tessin låtit montera skelett vilka bar stora ljuskandelabrar och katafalkens pyramid bars upp av fyra bleka, bevingade dödsfigurer – allt skrämmande påminnelser om död och förgängelse.

---

2. Projektet är finansierat av Riksbankens jubileumsfond, medel för infrastrukturellt stöd. Jag vill här passa på att tacka min medarbetare i projektet, Kia Hedell, för synpunkter och praktiskt bistånd under förberedelserna av den här artikeln.

3. Här och i det följande bygger jag på Snickare 1999, s. 83–114.



*Ulrika Eleonoras begravning i Riddarholmskyrkan, laverad pennteckning av Nicodemus Tessin d.y., Nationalmuseum, NM H THC 4822. Teckningen gjordes som förlaga för en gravyr, utförd i Paris av Pierre LePautre, och är därför spegelvänd. Se Snickare 1999 s. 193, katalognummer 32.*

För prominenta begravningsgäster byggdes en tillfällig läktare upp i det södra sidoskeppet. Vidare plockades den stora orgeln ned och på orgelläktaren beredd plats för de utländska sändebuden och andra gäster. Sammanlagt 300 personer skulle hysas där. För musiken byggdes istället en temporär musikläktare invid predikstolen (Snickare, s. 86).

Gudstjänsten i Ridderholmskyrkan finns beskriven i en officiell, tryckt relation.<sup>4</sup> Själva begravningsakten var flera timmar lång. Den föregicks av en kort procession från slottet med den kungliga familjen, de kungliga råden och adeln med fruar. Den döda drottningen representerades symboliskt i processionen av en tom, sorgklädd vagn. Representanterna för de ofrälse stånden och de utländska besökarna var redan församlade i Ridderholmskyrkan. När kungligheter trädde in i kyrkan började musikerna enligt relationen spela "en Särge Musique". Sedan sjöngs psalmen "O Herre Gud av himmelrik/vår tillflykt ästu". Därefter höll ärkebiskop Olov Svebilus sin långa likpredikan. Ämnet för predikan var en bibelvers ur Paulus brev till filipperna, vilken hade utgjort Ulrika Eleonoras valspråk: "Ty Kristus är mitt liv och döden är min vinning" (Fil. 1:21).

Efter predikan läste Svebilus upp personalierna, det vill säga drottningens officiella levnadsbeskrivning. När ärkebiskopen därefter trädde ned från predikstolen "begyntes åter Sorge-Musiquen". Den följdes av psalmen "Jesus är mitt liv och hälsa", varvid tre riksråd bar bort drottningens regalier, som legat till beskådande på en kudde ovanpå kistan. Därefter sjöngs psalmen "Med glädje och frid far jag hän", under det att drottningens kista lyftes från katafalken och bars ned i gravkoret. Gudstjänsten avslutades med välsignelsen och psalmen "I himmelen, i himmelen".

På kvällen efter begravningen serverades ett gästbud på slottet för begravningsdeltagarna, med representanterna för de fyra ständerna placerade i olika salar – "haffwandes alt warit härligen och Magnifict tillredt".<sup>5</sup>

Som synes ingick enligt relationen två egentliga musikinslag i begravningsakten. Därtill sjöngs fyra psalmer. Psalmsången betecknas dock under 1600-talet inte "musique". Med "musique" i ett sammanhang som detta avsågs komponerad, flerstämmig musik, framförd av en ensemble av sångare och instrumentalister.<sup>6</sup>

Enligt kungligt påbud hölls samtidigt med begravningsakten i Ridderholmskyrkan gudstjänster med likpredikan och uppläsning av Ulrika Eleonoras personalier i rikets alla kyrkor. Ämnet för gudstjänsterna var detsamma som i ärkebiskopens predikan: "Ty Kristus är mitt liv och döden är min vinning". Flera av de predikningar som hölls i rikets större kyrkor finns bevarade i tryck.

---

4. *Kort RELATION* [...] [1693].

5. *Ibid.*

6. I hovförsamlingens gudstjänstordning från 1664 görs samma åtskillnad mellan å ena sidan psalm-sång, å andra sidan "musique". Dokumentet finns publicerat i Lindquist 1944, bilaga 1, s. 45–49.

### *Bevarade dikter och musikstycken till drottningens minne*

Ulrika Eleonoras död gav upphov till en oerhörd mängd dikter, predikningar, paratationer och sånger. Bara på Uppsala universitetsbibliotek och på Kungliga biblioteket finner vi över hundra tillfällighetstryck med texter av denna art.<sup>7</sup> En del av dem har tillkommit i huvudstaden, men det finns även dikter och orationer från Strängnäs och Uppsala, från Munketorp och Gävle, från Östergarn på Gotland, liksom från rikets provinser längs Östersjökusten och utrikes ifrån. I Åbo, Rostock, Bremen, Riga, Greifswald, Stade, Wittenberg – överallt diktades det om drottningens bortgång.

I samma material finns även ett antal sånger och musikstycken (jfr Moberg 1942, s. 70 f.). Vi finner exempelvis en "Klage-Sång" av Johann H. Schaefer, som skrivits för gudstjänsten i Gävle domkyrka och en aria av Johan Jacob Frachsenius tryckt i Stettin. Vidare finns ett "Trauer-Ode" av Paul Itzen, möjligen kantor i Lüneburg, tonsatt för sopran, 2 violor, två gambor och generalbas. I Stade komponerade Vincent Lübeck två kantater för en sorgegudstjänst den 28 november, på beställning av stadens svenska administration. Vid samma tillfälle framfördes även koralen "Christus, der ist mein Leben" med en av J. F. Altmeyer nykomponerad *Symphonia cum lamento* (Syré 2000, s. 61 f.).

Det finns även ett antal sånger bevarade som tryckts utan tillhörande noter, eller som är tänkta att sjungas till kända melodier. Frånsett Itzens och Lübecks mer utarbetade kompositioner handlar det om enkla generalbassånger eller parodivisor, som kunde framföras vid gudstjänster i mindre kyrkor, sjungas vid universitetens minneshögtider eller kanske till och med i hemmen. Inga av dessa stycken kan sättas i samband med den "Sorge-Musique" av mer konstfullt slag som konventionen krävde för den solenna officiella akten i Riddarholmskyrkan. Musiken för ett dylikt tillfälle måste vi istället söka i kretsarna kring det kungliga hovet och hovmusiken, som ansvarade för musikinslagen vid ett tillfälle som detta. Den självklara platsen att leta är Dübensamlingen, den stora samling musikalier som en gång utgjorde den svenska kungliga hovmusikens repertoar och som 1732 donerades till Uppsala universitet av Anders von Düben.

I Dübensamlingen finns verkligen några musikhandskrifter vilka kan sättas i samband med Ulrika Eleonoras död och begravning 1693. Det kanske mest uppenbara exemplet är en anonym aria för sopran, två viola d'amore och continuo, till texten "Ach Swea Thron är klädd i Sorgedräkt" (UUB vmhs 67:3)<sup>8</sup>. I texten beskrivs hur kungens hus är uppfyllt av sorg och riket fullt av tårar. Texten anspelar direkt på drottningens död: "Vår drottning dödh hwars lijke sällan finns/af fägring ätt och sinne" och längre fram nämns Ulrika Eleonora vid namn.

---

7. UUB, Sv. Personvers, Svenska kungl. Personer, Ulrika Eleonora d.ä. KB, verser till och över enskilda.

8. UUB: Uppsala universitetsbibliotek; vmhs står för vokalmusik i handskrift.

Detta stycke är på flera sätt intressant. Inte minst är besättningen med *viola d'amore* ovanlig. Faktum är att denna anonyma aria hör till de äldsta bevarade verk vi känner till där *viola d'amore* explicit anges i besättningen: de tidigaste kända motsvarande beläggen från kontinenten är enligt *New Grove* från 1690 och 1697.<sup>9</sup> Texten knyter stycket direkt till Ulrika Eleonoras död och det faktum att det bevarats i Dübensamlingen talar för att det kan ha framförts av hovmusikerna. Trots det kan det knappast vara fråga om musik för begravningsgudstjänsten. Det främsta skälet är att texten är profan. Den talar om drottningens död och sorgen på slottet och i riket, men bortsett från en kort önskan mot slutet om att Gud ska ge kungen tröst i hans stora sorg saknas religiösa motiv. Arian kan därför omöjligen ha sjungits vid begravningsgudstjänsten. Den musikaliska utformningen av arian förefaller inte heller stämma in på den sorgemusik vi söker. Den är tonsatt till en dansmelodi av sara-bandtyp. Kanske är det en parodivisa – den är inte helt olik några av sångerna i Gustav Dübens *Odae Sveticae*, som ju delvis bygger på befintliga danser. Tonarten, A-dur, är vidare inte att förknippa med en sorglig affekt. En enkel aria av detta slag motsvarade knappast kraven på representativ musik för en kunglig begravning, även om vi bortser från den profana texten. Den senare, med sina många hänvisningar till det kungliga palatset, talar snarare för att arian sjungits på slottskammaren. Ett tänkbart tillfälle vore som taffelmusik vid det stora gästbud som hölls på slottet efter begravningen. Detta ska dock ses som ett högst hypotetiskt antagande. Vi kan inte ens veta säkert att stycket framförts vid hovet. De ganska avancerade *viola d'amore*-stämmorna tyder dock på att drivna musiker måste ha varit inblandade.

Det finns emellertid ytterligare ett par musikstycken som kan sättas i samband med Ulrika Eleonoras fränfalle och begravning, även om det inte uttryckligen framgår av materialet. Det första är Pierre Verdiers *Kristus är mitt liv*, bevarad som UUB vmhs 37:1 i Dübensamlingen. Detta stycke föreslogs redan av Norlind som en tänkbar kandidat (Norlind 1945, s. 144). Norlind framkastade dock tanken mer eller mindre i förbigående i en fotnot och underbyggde den inte med några egentliga argument. Den tänkbara kopplingen till begravningen 1693 omnämns även i skivkommentarerna till inspelningen på *Musica Svecia*, men har alltså aldrig bekräftats. Som vi ska se nedan finns det dock mycket som talar för att Norlind hade rätt.

En andra, mer oväntad kandidat är flamländaren Daniel Danielis motett *Aspice e caelis* från 1672, Dübensamlingens UUB vhms 54:1. I det följande ska jag försöka visa att dessa två kompositioner av Verdi och Danielis är identiska med de två inslag av "Sorge-Musique" som beskrivs i relationen från begravningsakten i Riddarholmskyrkan den 28 november 1693.

---

9. Myron Rosenblum, art. "Viola d'amore", *Grove Music Online* ed. L. Macy (besökt 1.3.2004), <<http://www.grovemusic.com>>

## Sorgemusiken i Riddarholmskyrkan

### *Verdiers Kristus är mitt liv*

Pierre Verrier (1627–1706) var en av de franska musiker som värvades till den svenska hovmusiken av Magnus Gabriel de la Gardie i samband med dennes ambasad till Frankrike 1646. De kom till Stockholm 1646 eller året därpå för att tjänstgöra som musiker vid drottning Kristinas hov. Verrier var som det förefaller truppens ledare (Kjellberg 1979, s. 111 f., 508 ff.). Han blev kvar i Stockholm ända till sin död 1706. Vid Ulrika Eleonoras fränfalle var han alltså 66 år gammal, men fortfarande aktiv som en av de ledande musikerna i hovkapellet.

Besättningen i Verdiers *Kristus är mitt liv* är sopran, bas, violin, två violor och generalbas. Tonarten är c-moll. Kompositionen inleds med en instrumental sinfonia om 12 takter. Den vokalsektion som följer är något längre, 21 takter, och tas två gånger till textens två strofer. Den tonsatta texten är en parafras på en vers ur Filipperbrevets första kapitel (Fil. 1:21). Texten är det främsta argumentet för att knyta Verdiers stycke till Ulrika Eleonoras begravning. Bibelversen var som vi såg ovan hennes valspråk och predikotext vid begravningen, liksom vid gudstjänsterna riket runt.

Mårten Snickare har påpekat att musik till samma text enligt relationen ingick vid Karl XI:s begravning 1697 (Snickare 1999, s. 229) och att Verdiers stycke därför i första hand borde sättas i samband med detta senare tillfälle. Det finns dock flera argument som motsäger detta

Det första argumentet, som förvisso är förhållandevis svagt, berör tidsbestämningen av den aktuella handskriften. Den har visat sig relativt svårdaterad. Bruno Grusnick ville i sin stora STM-artikel om Dübensamlingens kronologi hänföra denna källa till ca 1675. Detta gjorde han med utgångspunkt från papperet i källan (Grusnick 1966, s. 167). En närmare granskning av materialet visar dock att Grusnick hade ganska grovt fel. De tidsbestämningar Grusnick gör med hjälp av vattenmärken är tyvärr ofta otillförlitliga, därför att han inte insåg vilken oerhörd mängd varianter som kan förekomma av varje vattenmärkesmotiv.

Två typer av papper ingår i stämuppsättningen till *Kristus är mitt liv*. Vattenmärket i det första är en variant av Amsterdams stadsvapen, *Amst/vulst/HG – MP*.<sup>10</sup> Samma papper ingår även i källan till ett verk av Christian Ritter, *Einen guten Kampf*, UUB vmhs 32:17. Denna källa har tyvärr inte kunnat tidsbestämmas.<sup>11</sup> Rit-

---

10. Jag använder här de beteckningar för identifiering av vattenmärken som används vid nykatologiseringen av Dübensamlingen. Beteckningarna bygger dels på Rudén 1968, dels på praxis inom internationell filigrani.

11. Ett narmärke ingår i källan, men Rudén kunde inte hitta några daterade belägg i referensmaterialet. Rudén 1968, app. 1, s. 84. Intressant nog ingår även i denna källa en stämma för viola d'amore, något som möjligen kan tyda på att Ritterkällan – och därmed även Verdiers stycke – verkligen sammanfaller i tid med vmhs 67:3 och begravningen 1693.



ter var dock verksam i Stockholm dels 1681–82, dels 1688–99, och källan härrör troligtvis från någon av dessa perioder.

Det andra papperet har ett vattenmärke av typen *Seven provinces*, närmare bestämt *7prov – PVL*. Samma papper ingår i källan till ett verk av Samuel Capricornus, *Mane nobis cum Domine*, UUB vmhs 10:5. Denna källa har Jan-Olov Rudén kunnat tidsbestämma till 1688–90, med hjälp av det vattenmärke av typ Narr som också ingår i källan.

Sammantaget – och framför allt då utifrån det senare fallet – verkar detta tala för att Verdiers *Kristus är mitt liv* kopierats under sent 1680-tal eller tidigt 1690-tal. Denna tidsbestämning måste tas med visst förbehåll, men motsäger åtminstone inte en koppling till 1693.

Ett betydligt starkare argument för att knyta Verdiers komposition till Ulrika Eleonoras begravning är utifrån texten. Det är högst troligt att ett stycke med denna text framfördes vid gudstjänsten, eftersom bibelordet var huvudtema för likpredikan. Som bekant var det praxis i luthersk tradition att den vokalmusik som inramade predikan anknöt till och kommenterade predikotexten.

Texten i Verdiers stycke förefaller vara specialskriften för tillfället.<sup>12</sup> En närmare granskning av texten styrker ytterligare antagandet om att Verdiers stycke är komponerat för Ulrika Eleonoras begravning.

1.	2.
Christus är mitt Lijf	Döden är min vinst
och döden är min vinning	Och Christus är mig Lijwet,
O Jesu Christe hoos mig blif	All werdzens Pracht jag saknar minst,
Blif med din Segerwinning.	Ty Jesus har mig gifwit
Mitt Lijf O Christe att iag må	En himlisk Crona Engla Skrudh
Igenom döden upp till Lijwet gå,	Af jordisk drottning är jag Christi Brudh.
Ty Christus är mitt Lijf,	Ty Christus är mitt Lijf,
Och döden är min vinning.	Och döden är min winning.

För det första stödjer textens hänsyftningar på död och himlafärd antagandet att den ska knytas till en begravning. Men det finns också verser som mera direkt tycks referera till Ulrika Eleonora. Raden "All werdzens Pracht jag saknar minst" stämmer väl överens med de personalier som upplästes efter predikan. Där sägs att drottningen själv bett att få begravas "utan någon Pracht och stoort Wäsende".<sup>13</sup> Ulrika Eleonoras fromhet och ödmjukhet och hennes ointresse för värdsliga ting utgjorde ett stående inslag i den officiella bild av drottningen som förmedlats ända sedan hon kom till Sverige. Framför allt förefaller dock raderna "En himlisk Crona Engla Skrudh/Af

12. Det finns en tysk koral från början av sextonhundratalet som bygger på samma bibelspråk, men förutom de två första versradernas bibelcitater skiljer sig dess text från den i Verdiers tonsättning. Koralen finns i Melchior Vulpius *Ein schön geistlich Gesangbuch* från 1609. Textförfattaren är inte känd. Det finns heller ingen svensk version av koralen i fråga i 1600-talets svenska psalm- eller koralböcker.

13. *Personalier* [1693].

jordisk drottning är jag bliven Christi brudh” syfta direkt på Ulrika Eleonora – däremot svärligen på kung Karl XI.

Texten stämmer också väl överens med Olov Svebilus likpredikan (Svebilus [1693]). Svebilus börjar där med att betona kontrasten mellan den glädje som rådde vid drottningens kröning 1680, och den sorg som nu drabbat riket. I slutet av predikan återknyter han till samma ämne, men ställer istället den jordiska, förgängliga kröningen 1680 mot den himmelska kröning som skall vederfaras Ulrika Eleonora vid hennes intåg i himmelriket (Svebilus [1693]; även Snickare 1999, s. 83). Ett kopparstick framställande Ulrika Eleonoras himmelsfärd, med Kristus som räcker henne en krona, finns bevarat i den tryckta predikan som Simon Isogaeus höll i Klara kyrka samtidigt med begravningen.<sup>14</sup>

Det är naturligtvis möjligt att Verdiers stycke även framfördes vid kungabegravningen 1697, i enlighet med relationen från samma år. Detta slags återanvändande tycks ha varit vanligt i liknande sammanhang, och ansågs troligen stärka kontinuiteten i de kungliga ceremonierna.<sup>15</sup> I sådana fall måste det dock rimligtvis ha gjorts vissa modifieringar av texten.<sup>16</sup> Det kan hursomhelst knappast råda några tvivel om att Verdiers stycke ursprungligen skrevs för Ulrika Eleonora den äldres begravning och att det utgjorde det ena av de två musikinslagen vid begravningsgudstjänsten.<sup>17</sup>

### *Daniel Danielis Aspice e caelis i svenskspråkig parodiering*

Min andra kandidat till den sorgemusik som omnämns i den officiella relationen är en komposition av den flamländske musikern Daniel Danielis (1635–96). Året 1693 var han sedan nio år *maître de musique* vid katedralen i Vannes i Bretagne och hade inte vad vi vet några kontakter med det svenska hovet. Den komposition vi talar om här, *Aspice e caelis*, är dock av betydligt tidigare datum. Den komponerades 1672, när Danielis fortfarande var hovkapellmästare i Güstrow hos hertigen där, Gustav Adolf av Mecklenburg-Güstrow (1633–95).

Gustav Adolf regerade över ett litet hertigdöme i norra Tyskland som hade täta

---

14. Se avbildning i Snickare 1999, s. 105.

15. De som skelett utformade kandelaberhållarna från begravningen 1693 förefaller exempelvis ha återanvänts så sent som vid Fredrik I:s begravning 1751 (Snickare 1999, s. 104). Vidare användes vid Karl XII:s begravning 1719 en självlysande pyramid liknande den här aktuella.

16. Intressant nog anger relationen från 1697 sorgemusikens titel som ”Jesus är mitt Lijf och Döden är min Winning”. Mot min hypotes om en återanvändning talar det faktum att stycket där karakteriseras som ”ett till den ändan sammansatt och besynnerligt stycke”. *Kort RELATION* [...] [1697]

17. En tänkbar invändning är att stycket även kan ha varit komponerat för någon av gudstjänsterna i de övriga större kyrkorna. Enligt den officiella relationen ”hölls där ock Sorge-Musiquer”. Det faktum att verket bevarats i Dübensamlingen och har Pierre Verdie som upphovsman talar dock för en nära anknytning till hovkapellet. Begravningsakten i Riddarholmskyrkan framstår därför som det mest troliga tillfället.

kontakter med Sverige. Han var gift med en syster till Karl XI:s mor, änkedrottning Hedvig Eleonora. Hertigen ingick år 1666 ett defensivförbund med Sverige (Landberg 1952, s. 148). Det fanns dock även kontakter mellan hoven i Güstrow och Stockholm på det musikaliska planet: från Güstrow kom Christian Geist (ca 1650–1711), som 1670–79 var en av de mest framstående medlemmarna av det svenska hovkapellet. Geist var sannolikt elev till Daniel Danielis och tycks även ha medfört några av dennes kompositioner från Güstrow till Stockholm (Berglund 2002a, s. 29 f.).

Danielis komposition *Aspice e caelis* finns i en ganska komplicerad källa i Dübensamlingen, tillsammans med ett annat av hans verk, *Cessavit gaudium* (UUB vmhs 54:1). Källan består dels av ett partitur i orgeltabulatur, dels av stämupsättningar till bägge verken. De två kompositionerna hörde också från början samman. De finns bevarade i ett tryck, daterat i Güstrow 1672. Av trycket framgår att det rör sig om begravningsmusik, komponerad för Gustav Adolfs av Mecklenberg-Güstrow dotter, prinsessan Eleonora, som avled samma år, endast 15 år gammal (Cessac 2003, s. 16, 103 f.). Som dotter till Hedvig Eleonoras syster var Eleonora alltså Karl XI:s kusin.

Det finns dock ytterligare ett mycket intressant stämblad, vilket ingår i samma källupsättning, Dübensamlingens vmhs 54:1. Det är en extra sopranstämma till kompositionen *Aspice e caelis*, men med svensk text. Både papperet, bläcket och notpikturen i detta stämblad skiljer sig tydligt från resten av källan. Stämman är egendomligt nog transponerad från originalkompositionens c-moll till h-moll. Denna sopranstämma är utan tvivel av senare datum än resten av källan. Jan-Olov Rudén har i den kortkatalog över universitetsbibliotekets handskrivna musikalier som han ställde i ordning för RISM tidsbestämt stämbladet till ca 1692.<sup>18</sup>

Den svenska texten i stämman är ingen direkt översättning av den latinska originaltexten, utan i stort sett fritt skaldad. Det är ett sorgeskväde, utformat som en hjärtslitande klagosång och en bön till Gud om nåd. Karakteristiskt för tidens kombinerat religiösa och politiska retorik är att den olycka som i texten sägs ha drabbat riket direkt kopplas till undersåtarnas syndiga leverne. Detta var ett återkommande inslag i de böndagsplakat som kronan utfärdade varje år och som låg till grund för predikningarna på storböndagarna runt hela riket (Malmstedt 1994, s. 94–106; Berglund 2002a, s. 92 f.). Det finns inget i texten som knyter den direkt till begravningen 1693. Dess formuleringar passar dock väl för tillfället: "Ach! Hwad hörs nu för Sörg och klagan"; "wär frögd och lust så ändas nu"; "wär Sörg är stoor och öfvermåttan swär"; "bårta är nu wär Glädie och all wär Hugnad".

Det finns alltså tre av varandra oberoende indicier som knyter detta stämblad till Ulrika Eleonoras begravning 1693. För det första Rudéns hypotetiska tidsbestäm-

---

18. Kortkatalog över musikalier i handskrift, Uppsala universitetsbibliotek, handskriftsavdelningen. Tyvärr framgår inte av Rudéns katalog utifrån vilka kriterier han gjorde denna tidsbestämning. Trogligtvis har det dock skett genom vattemärkesjämförelser. Förhoppningsvis får vi svaret när hela samlingen är katalogiserad.

ning, ca 1692. För det andra texten, som inte direkt refererar till Ulrika Eleonora, men som stämmer bra med tillfället ifråga. För det tredje det faktum att Danielis originalstycke var komponerat just för en begravning vid ett furstehov som hade nära kontakter med det svenska, för en prinsessa som var kusin med kungen och som dessutom bar samma namn som den svenska drottningen.

Detta vore heller inte första gången någon form av parodiförfarande användes vid ett dylikt tillfälle vid det svenska kungahovet. Vid Karl X Gustavs begravning 1660 framfördes en motett av Francesco Della Porta med modifierad latinsk text.<sup>19</sup> Här handlar det inte om en nyskriven text. Istället har man med hjälp av utbytta ord ändrat i texten så att den kommit att handla om den döde svenske kungen istället för om den korsfäste Kristus. Vidare förefaller det som om även Danielis andra begravningsstycke för prinsessan Eleonora, *Cessavit gaudium*, använts som begravningsstycke vid hovet. I avskriften i Dübensamlingen har den latinska texten nämligen ändrats: "Eleonora Princeps" i originalet har bytts ut mot "Gustavus Princeps" (UUB vmhs 54:1). Sannolikt har stycket framförts i samband med begravningen Karl XI:s och Ulrika Eleonoras son, prins Gustav. Gustav avled i april 1685, ännu ej två år fyllda.<sup>20</sup>

### *En gåtfull anonym*

Redan så här långt verkar det finnas tillräckligt stöd för hypotesen att Danielis komposition med ny svensk text har framförts vid Ulrika Eleonoras begravning. Det finns dock ytterligare omständigheter som knyter verket till samma tillfälle.

Förutom Pierre Verdiers komposition finns i Dübensamlingen ännu ett stycke vars titelpåskrift anger att det är en tonsättning av samma text: "Christus är mitt Lijf/ Soprano Solo/et/3. Violdigamba/et/Basso Continuo" (UUB vmhs 68:3). Det finns dock ingen vokalstämma bevarad i denna källa. Den består av elva stämblad: dubbla uppsättningar av viola 1, tredubbla av viola 2, fyra violonestämmor och två generalbasstämmor. Kan detta ofullständigt bevarade stycke vara en tredje kandidat för den sorgemusik som spelades i Ridderholmskyrkan senhösten 1693? Svaret är: ja och nej. En närmare granskning av de instrumentalstämmor som ingår i källan ger nämligen vid handen att stycket är helt identiskt med Danielis *Aspice e caelis*, eller i den svenska textvarianten, "Ach! hwad hörs nu för Sörg och klagan". Den anonyma *Christus är mitt lijf*, vmhs 68:3, är lika med vår kandidat nummer två!

Vad har då hänt? Hur kan det komma sig att *Aspice e caelis/Ach! hwad hörs* även har bevarats under titeln *Christus är mitt Lijf*? Jag kan tänka mig två scenarion. De bygger båda på samma inledande förutsättning: hovkapellets ledning – hovkapell-

---

19. UUB vmhs 32:12; Moberg s. 64.

20. Jean-Roch Jamelot har föreslagit att denna version av verket kan ha använts för att fira ett jubileum av Gustav II Adolfs död (Jamelot 1994, s. 28). Det är dock knappast fallet – den unge prins Gustavs död är ett mycket troligare tillfälle.

mästare vid denna tid var Gustav Düben den yngre (1659–1726) – behövde lämplig musik för drottningens begravning. Man erinrade sig Danielis komposition, som måste ha bedömts som mycket passande: det är ett konstfullt stycke musik med stark affekt, ursprungligen komponerat just som begravningsmusik för en kvinnlig person av hög börd vid ett närbesläktat hov. Därifrån finns två möjligheter. Antingen hade man ursprungligen tänkt sätta en text baserad på predikotexten ”Kristus är mitt liv” till Danielis komposition och skrev ut instrumentalstämmorna med titelblad och allt, i väntan på att textförfattaren skulle inkomma med den nya texten. Att passa in texten ”Kristus är mitt liv” till Danielis *Aspice e caelis* är emellertid en snarast ogörlig uppgift, även om vi föreställer oss att författaren bara behövde få in bibelversens två rader i textens inledning och därefter kunde dikta fritt. Danielis komposition består till stor del av avsnitt i en fri och böjlig *stile recitativo*, som mycket nära följer ursprungstextens diktion, betoningar och innebörd – det gäller inte minst de inledande takterna, där raderna ”Kristus är mitt liv” i vårt första scenario skulle in. Att sätta en helt ny, fritt diktad text till denna musik är en nog så svår uppgift – att passa in en redan given är omöjligt, utan att drastiskt komponera om musiken. Scenario nr 1 innebär således: den ursprungliga avsikten var att omstöpa *Aspice e caelis* till *Kristus är mitt liv*, men någon – kanske den tilltänkte textförfattaren själv – insåg att det var omöjligt. Istället lät man skriva en helt ny svensk text till Danielis stycke, samtidigt som Pierre Verdi fick skriva en ny tonsättning till predikotexten. För detta scenario talar besättningsangivelsen på titelbladet, som i princip stämmer överens med Danielis stycke.<sup>21</sup>

Mitt scenario nr 2 håller jag för något mera troligt: en av hovmusikerna var inför begravningen avdelad att iordningställa stämmaterial till Danielis komposition. Väl medveten om att två stycken skulle framföras vid begravningen, nämligen dels Danielisstycket, dels Verdiers *Kristus är mitt liv*, blandade han ihop verken och skrev av misstag titeln ”Christus är mitt Lijf” på omslaget till den stämuppsättning som i den nya textversionen rätteligen borde ha hetat ”Ach! Hwad hörs nu för Sörg och klagan”.

Hur det än må ha förhållit sig med denna egendomliga sammanblandning av stycken: stämuppsättningen vmhs 68:3 med dess titelblad bekräftar kopplingen mellan Ulrika Eleonoras begravning och Daniel Danielis *Aspice e caelis*. Samtidigt ger den faktiskt ytterligare stöd för antagandet att Verdiers stycke ska knytas till samma tillfälle – våra trådar flätas samman på ett märkligt vis.

## Decorum och affekt: kring valet av sorgemusik

Det långa resonemang vi har fört ovan, bitvis med tycke av en detektivundersökning,

---

21. Danielis *Aspice e caelis* har två konsertanta gambastämmor samt violone och besiffrad generalbas.

slår fast: de två stycken *Sorge-Musique* som spelades vid Ulrika Eleonoras begravning i Riddarholmkyrkan 1693 måste ha varit dels Pierre Verdiers *Kristus är mitt liv*, dels Daniel Danielis *Aspice e caelis* med ny svensk text: "Ach! Hwad hörs nu för Sörg och klagan". Därmed har jag svarat på den fråga som formulerades i början av denna text. Resten av artikeln vill jag ägna åt en följdfråga: varför valde man just dessa stycken? Varför ansågs de till sin utformning vara lämpade för just detta tillfälle?

De lämplighetskrav som ställdes på musiken för ett tillfälle som detta är ganska lätta att sammanfatta. För det första skulle musikens affekt överensstämma med tillfällets karaktär och innebörd. Här hade naturligtvis texten en förmedlande roll: textens affekt och innehåll var avpassad för tillfället och musiken skulle i sin tur enligt doktrinen för *musica moderna* vara nära anpassad till texten. För det andra krävdes av musiken en bestämd grad av solennitet och dignitet. Dessa aspekter var förknippade med de vedertagna genrehierarkierna och med graden av konstfullhet i komposition och framförande. Nyckelbegreppet är *decorum*, den retoriska termen för lämplighet och anpassning till det givna tillfället i fråga om val av stilmivå och topoi.

### *Tonart och besättning*

Den lämpliga affekten för begravningsmusik var förstas i första hand sorg och klagan, eller med Athanasius Kirchers term, *affectus luctus seu planctus*.<sup>22</sup> Detta avspeglas till att börja med i tonartsvalet: båda verken är komponerade i c-moll, en tonart som enligt konventionen var nära förknippad med smärta, sorg och tårar.<sup>23</sup> På samma sätt kan instrumentbesättningen i verken kopplas till den övergripande affekten. Besättningen i Danielis komposition är två gambor, violone och generalbas. Stråkstämmorna i Verdiers stycke är betecknade "violino", "viola 1", "viola 2.da" och "violone". De två förstnämnda är noterade med fransk violinklav, den tredje med c-klav på andra notlinjen. Vi vet inte med vilka instrument hovkapellisterna besatt stämmorna, men en gissning är att åtminstone mellanstämmorna varit gambor. Som Eva Linfield har visat var viola da gamba och framför allt användningen av gambaensemble i Nordeuropa tätt förknippad med bestämda affektiva och symboliska innebörder (Linfield 1990). Den användes framför allt i samband med lamento-texter, passionstexter och i begravningsmusik, men även för representationen av den himmelska sfären, vid framställandet av oskuldsfullhet och av en ljuv och kärleksfull affekt (a.a., s. 176). Den historiska bakgrunden till dessa symboliska kopplingar fin-

---

22. Kircher 1650, vol. 1, s. 598. Terminologin och systematiken när det gäller beskrivningen av affekterna varierar kraftigt mellan olika författare under 1600- och 1700-talen.

23. En egendomlig detalj är att den svensktextade sopranstämman till Danielis komposition noterats i h-moll. En möjlig förklaring skulle kunna vara att den vid denna tid franskinfluerade hovensemblen musicerade med låg stämton. Det är dock fortfarande besynnerligt att man ansåg sig behöva transponera vokalstämman.

ner Linfield i den tidiga italienska operans lamentoscener.

Intressant nog innehåller samtliga här aktuella stämuppsättningar ett ovanligt stort antal dubbleringar av stämmorna. I källan till Verdiers *Kristus är mitt liv* är alla stråkstämmorna utom violonen dubblerade, och vi finner tre generalbasstämmor: teorbstämma och två stämmor med beteckningen *continuo*. I den äldre uppsättningen av Danielis stycke i vmhs 54:1 är samtliga stämmor dubblerade – även cantostämman (den svensktextade källan oräknad), något som tyder på att det är fråga om två separata stämuppsättningar till verket snarare än om dubbleringar. I vmhs 68:3 däremot, den uppsättning med instrumentalstämmor som vi särskilt kunnat sätta i samband med begravningen 1693, återfinns vi två stämmor till gamba 1, tre till gamba 2, hela fyra (!) violonestämmor samt därtill en teorbstämma och ett blad betecknat cembalo. Det är anmärkningsvärt, eftersom vi i Dübensamlingen oftast hittar stämuppsättningar som tyder på enkel besättning. Det förefaller som om man vid ceremonin i Ridderholmskyrkan ville ha en extra stor instrument- och generalbasbesättning – kanske därför att kyrkorummet var relativt stort och dessutom dämpat av textilier och ett stort antal besökare. Som jag tidigare kunnat visa var den gängse lokalen för hovkapellets framförande av gudstjänstmusik under Karl XI:s tid en mindre sal uppe på slottet Tre Kronor (Berglund 2002a, s. 74–77). Den kraftfulla besättningen av de låga stämmorna i Danielis komposition bör också ha givit en passande mörk och luguber klang vid framförandet.

### *Utformningen av Verdiers stycke*

Från dessa mer allmänna iakttagelser vänder vi oss till de enskilda kompositionerna. Den sorgesamma och klagande affekten slås effektivt an redan i sinfonian till Verdiers *Kristus är mitt liv*.<sup>24</sup> Sinfonians tolv takter består i en tät, huvudsakligen ackordisk sats full av kärva och uttrycksfulla dissonanser och förhållningar – *durezza e ligature*, som italienarna betecknade en sats av detta slag. Ett par intressanta harmoniska vändningar i den annars ganska konventionella satsen är värda att notera. Det gäller dels den första kadensen (t. 4–5), där ett förväntat frygiskt slutfall på G något oväntat vänder till en IV–V–I-kadens på Ess. Mer uttrycksfulla är dock de takter som föregår sinfonians slutkadens (t. 9–11). Från en liggande c-mollklang där överstämmorna ligger på tersen c–ess, slår generalbasen an ett g, via ett tritonussprång c–fiss. Samtidigt rör sig mellanstämmorna upp till ett h, vilket ger en skarpt dissonant samklang, g–h–c–ess. Istället för att som förväntat upplösa dissonansen till ett en G-treklang i nästa takt låter Verdi den skarpa klangen ligga kvar ytterligare en takt (notera generalbasen och violans gemensamma gest i parallella decimor g–fiss–g respektive h–a–h, som ytterligare naglar fast den kärva klangen) för att därefter oväntat

---

24. Stycket finns inspelat i Musica sveciaserien, *Musik på Tre Kronor*, MSCD 306–307.

på det sista taktslaget lösa upp den till en Ess-durklang i sextläge, som fungerar som dominant till ett Ass i nästa takt, med appoggaturor b–d i överstämmorna. Med ett funktionsharmoniskt synsätt fungerar Ass-durackordet i sin tur som Sp i slutkaden- sen. Det är en subtil men effektiv lek med harmoniska schabloner och förvänt- ningar Verdi er bjuder på i dessa takter.

Adagio

Violino

Viola 1

Viola 2

B. c.

The image shows a musical score for a section of Verdi's opera. It consists of four staves: Violino (Violin), Viola 1, Viola 2, and B. c. (Bassoon). The music is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes fingerings and breath marks (b) for the bassoon. Below the staves, there are two lines of figured bass notation. The first line covers measures 4-6 and 7-9, and the second line covers measures 10-12. The figures are: 4 2, b5, 5 6, 7 6, 7 6, 5 4, 3, b5, 6, b 7, b. The second line of figures is: b6 5 4+, b, b5, 6, b7, b6, 5, b6, 4, 7 5, b6, b5, #.

Notexempel 1. Sinfonian till Pierre Verdi er Kristus är mitt liv.

Den påföljande vokala delen av kompositionen är bara 21 takter lång och upprepas till textens andra strof. Vokalstämmorna har till stor del en utpräglat deklamatorisk melodik, över långa toner i basen. Skrivsättet i hela den vokala sektionen har tydliga likheter med det vi finner i Heinrich Schütz' småskaliga verk, exempelvis i *Kleine geistliche Konzerte* och *Symphoniae sacrae II*. Det gäller till exempel användandet av deklamatorisk vokalmelodik med korta småmotiv som sätts i dialogisk imitation, och den bitvis tämligen orörliga, oprofilerade generalbasstämman som endast ger harmoniskt fundament. Det är således en inte helt modern stil Verdi er anknäyer till i sin concerto, om vi nu antar att han komponerat hela stycket till begravningen 1693. Samklangstekniken i stycket är dock mer modern, i form av en relativt tydligt kadensbaserad harmonik med lokalt verkande tonala centra. En modulation mot f-



moll i t. 22–25 (markerad med en frygisk kadens på C och en helkadens på f) är verkningfull, och så är även vägen tillbaka till huvudtonarten.<sup>25</sup> Tobias Norlinds omdöme om kompositionen, att Verdier "ej visat någon större behärskning av den vokala satsen", ter sig i mina ögon orättvis. Det är tvärtom ett mycket verkningsfullt stycke musik i det lilla formatet, där tonsättaren lyckats med uppgiften att förena en starkt expressiv sorgeffekt med tydlig textdeklamation.

### *Danielis motett: stilfrågor och textsättning*

Jämfört med Verdiers korta och trots allt förhållandevis enkelt utformade stycke är Danielis motett ett mer anspråksfullt verk.<sup>26</sup> Genom nästan hela kompositionen presenterar solosopranen texten i en sångbar och mycket expressiv *stile recitativo*, ackompanjerad av både gambor och generalbas. Det är en vokalstil påminnande om den vi återfinner i dramatiska monologer och lamentoscener i italiensk opera – inte minst, som vi redan sett, genom kombinationen av *stile recitativo* och gambaensemble. Även i den kyrkliga musiken användes ett sådant skrivsätt i samband med särskilt känsloladdade texter.<sup>27</sup> Det är en stil vi uteslutande finner hos italienarna och framför allt hos särskilt italienskt orienterade musiker norr om Alpena: förutom Danielis kompositörer som Kaspar Förster, Dieterich Buxtehude och Christian Geist. Danielis har använt många av de konventionella uttryckseffekter som stod till förfogande i denna recitativstil. Det gäller exempelvis bruket av kromatiskt fallande "lamentobas", stigande kromatik i sångmelodiken, plötsliga växlingar mellan dur- och mollmodus, bruket av expressiva ofullkomliga mellandominanter och inte minst användningen av modulation eller *mutatio modi* för att framställa växlingar i affekt, enligt den teknik som i samtiden betecknades *stylus metabolicus* (jfr fotnot 25).

Originaltexten bygger på Jesaja kap. 63 och 64 ("Israels klagan") men utgör en fri parafraas på den latinska bibeltexten. Det är en bottext, som ber Gud om tillgift för människornas synder. Den svenska texten, "Ach! hvad hörs nu för Sörg och klagan", har en likartad tematik, men talar mera direkt om sorg och förlust. Rent metriskt fungerar den nya texten mycket bra till Danielis stycke. Det kan inte vara fråga om något annat än att en poet med gott öra för metrik och med goda musikaliska kunskaper specialskrivit denna text till Danielis sopranstämma. På några ställen har enk-

---

25. Enligt sextonhundralets sett att se är det egentligen snarare fråga om ett *mutatio modi*, ett skifte av transpositionsläge eller cantusssystem; se Berglund 2002a, s. 131–136 och där anförda arbeten. Detta slags användning av "modulationer" betecknades av Athanasius Kircher *stylus metabolicus*, och var förknippad med representationen av stark affekt och snabba affektskiftningar; se Berglund 2002b, s. 19.

26. Kompositionen finns i modern utgåva (Danielis 1996). Det finns även en inspelning av verket, med den latinska texten: Daniel Danielis, *Motets d'Uppsala*, CYP 3611.

27. Rörande *stile recitativo* och 1600-talets stillära, se Berglund 2002a, s. 119–123 och där anförda arbeten.

Sorge-Musique för en död drottning

Adagio

*Canto*

Ach! Hwad hörs nu för Sårng och kla-gan, Ach! Ach! att wy så syn-dat haf-wa, så syn - dat

*Vdg 1, 2*

*B. c.*

syn - dat haf - wa, Ach! skall doch wår Gläd-je, wår frögd och lust så än-das nu

*Adagio adagio*

wår frögd så än - das nu Her-re tu al - le - na est He - lig

Notexempel 2. Daniel Danielis *Aspice e caelis* med ny svensk text: inledning, t. 1–11

lare modifieringar av originalets rytm gjorts, exempelvis genom att en längre ton brutits upp i två kortare och genom att en melism till ordet *miserationum* i originalet (t. 15) satts syllabiskt till texten "så syndat, så syndat" – i övrigt följer den svenska versionen originalet nära. Intressant nog har den svenske textförfattaren noga bemödat sig om att innehållet och affekten ska överensstämma mellan musiken och den nya texten. Trots att den svenska texten inte är någon översättning av originalets latin anknyter den på flera ställen till originaltexten, framför allt när det är tal om mer pregnanta motiv och affektlägen. Där originalets text talar om Guds vrede (*ecce tu iratus est*, respektive *ne irascaris Domine*) tar den svenska texten således upp samma motiv: "Herre! tu fast wredgas nu", respektive "Ack! wredgas icke Herre kär". När

den latinska texten omnämner det "övergivna Sion" och beskriver hur allt vi begär eller håller kärt vänts i bedrövelse eller förtvivlan (*omne desiderabile nostrum fuit in desolationem*) överförs detta till en mer allmän känsla av förlust: "Borta är nu vår hugnad och vår glädje". På likartat sätt motsvaras en passage om de troendes synder och fel i latinet (*et peccavimus [...] et iniquitates nostrae*) med en rad om sorg och jämmer i den svenska texten – här ligger associationen i en stark och klagande affekt snarare än på det direkt innehållsliga planet. Det råder dock inga tvivel om att den som författade den svenska texten till Danielis komposition fäste mycket stor vikt vid kopplingen mellan musik och text.

### *Retorisk personifikation i begravningsmusik*

Förutom besättningen med gambor finns det ytterligare symboliska aspekter på besättningen i de båda verken som kan knytas till begravningssceremonin och till sextonhundratalets traditioner för begravningsmusik. Som Gregory S. Johnston kunnat visa var det under denna tid vanligt att begravningskompositionerna utformades så att sångaren kunde sägas representera eller personifiera den döde (Johnston 1991). Johnston förknippar denna praxis med den retoriska figuren *prosopopoeia*, eller personifikation. I samband med begravningar användes figuren genom att man i en predikan eller begravningsdikt lade orden i den döde personens mun och lät honom eller henne tala direkt till de sörjande. Detta kunde även utsträckas till att talaren medvetet imiterade den dödes röst, tonfall, uttrycksätt och gestik (a.a., s. 191).

Även i tillfällighetskompositioner till begravningar förekommer direkt tilltal, där sångtexten lägger orden i den avlidnes mun. Det enklaste och vanligaste sättet att tillämpa detta slags personifikation i musik var dock att komponera vokalstämman för ett röstläge som överensstämde med den döda personens. För en avliden med djup talröst skrevs musiken för basröst, för en man med ljus röst användes tenor och för en kvinna eller ett barn valdes sopranrösten.

Avsikterna med detta slags personifikation ska förstås i linje med ett av retorikens viktigaste syften, nämligen att röra sinnen och affekterna hos åhörarna, i detta fall de sörjande. Det fanns sannolikt även ett religiöst uppbyggligt syfte: att påminna om att det endast var den avlidnes jordiska gestalt som gått bort, men att själen fortfarande och för evigt levde och kunde tala till de efterlevande från den andra sidan.

I båda de verk som här diskuterats kan vi finna exempel på symbolisk personifikation av likartat slag. I Danielis komposition handlar det direkt om besättningen med solosopran i sorgemusiken för en ung kvinna – ursprungligen prinsessan Eleonora av Mecklenburg-Güstrow. Det förefaller här vara fråga om en omedelbar personifikation eller identifiering med den döda personen, i linje med vad Johnston funnit i många tyska begravningskompositioner, däribland Heinrich Schütz' *Musikalische Exequien*. Denna symboliska representation överfördes i den svenska versionen från

den mecklenburgska prinsessan till den svenska drottningen. Det kan ha varit ytterligare ett viktigt skäl till att Danielis stycke ansågs lämpligt för begravningen 1693.

När det gäller Verdiers *Kristus är mitt liv* kan man göra en besläktad tolkning av den vokala besättningen med sopran och bas: här är det inte bara den döda drottningen som frammanas, utan även Kristus, representerad av basrösten. Temat för den tonsatta texten är drottningens kärleksfulla relation till Jesusgestalten, i linje med den pietistiska fromhetstradition Ulrika Eleonora bekände sig till. Den döda drottningens dialog med Kristus är symboliskt gestaltad i kompositionens besättning, även om texten inte är utformad som en dialog.

### *Representation av kvinnligt och manligt*

En sista intressant fråga är om drottningens könstillhörighet har haft någon betydelse för valet och utformningen av musiken vid hennes begravning. Gjorde man någon skillnad mellan en manlig respektive kvinnlig person i ett fall som detta? Här måste vi gå försiktigt fram. Det kan visserligen förefalla som om båda de aktuella verken framställer en ovanlig vek och en smula gråtmild affekt – det gäller i första hand Danielis stycke samt sinfonian till Verdiers *Kristus är mitt liv*. Om vi jämför den karaktären med andra kompositioner som vi vet har använts vid kungliga begravningar under den karolinska epoken verkar det finnas vissa skillnader. Det gäller den musik som framfördes vid Karl X Gustavs begravning 1660: Andreas Dübens *Miserere*, Gustav Dübens *Cessavit gaudium* och Francesco Della Portas *Obstupescite mortales et contristamini* är kompositioner präglade av värdighet och återhållsamhet med tårarna, snarare än av en direkt sorglig affekt. Här måste vi dock hålla i minnet att det ligger mer än trettio år mellan dessa båda begravningar och att det under denna tid smugit in en ny känslomässighet både i fromhetsutövning och i musikaliskt tonspråk. Samtidigt finns ett annat intressant exempel från mitten av 1670-talet, nämligen Christian Geists begravningsmusik för Carl Gustav Wrangels hustru Anna Magdalena von Haugwitz (Berglund 2002a, s. 236–238). Detta verk, *Die mit Tränen säen*, är tonsatt för fem röster, tre gambor och generalbas och präglas av en vek och sorglig, bitvis snarast plågad affekt, nära kopplad till de tårar som omnämns i texten.

En möjlig tolkning utifrån de här anförda exemplen är att en kvinnlig persons död tillät en större exponering av tårar, sorg och klagan, medan en upphöjd manspersons fränfalle krävde ett större mått av känslomässig moderation, värdighet och behärskning. Det är dock ett antagande som skulle behöva undersökas vidare, med ett betydligt större material än de få exempel jag kunnat ta upp här. En intressant parallell finns dock i Märten Snickares iakttagelse att Ulrika Eleonoras *castrum doloris* är högre och smäckrare utformad än förebilden av Bernini, som han beskriver som tyngre och mer explosiv. Snickare hänvisar just till att Berninis verk var skapat för en man och krigshjälte, Tessins för en drottning (Snickare 1999, s. 91).

## Avslutning

I vilken ordning framfördes då de båda verken under begravningsakten? En kvalificerad gissning är att Danielis komposition fick inleda gudstjänsten, medan Verdiers stycke framfördes efter predikan. Det senare därför att kompositionens text direkt anknyter till predikotexten. En sådan ordning skulle dessutom passa hela ceremonins dramaturgi, så som den kan utläsas av psalmvalet och av Olov Svebilus predikan. Gudstjänsten började i sorgens och förtvivlans tecken. Psalmen "O Gud i Himmelsrik/Wår Tilflykt ästu" bygger på den nittionde psaltarpsalmen och talar om människans förgänglighet: "Efter stoor sorg och mycken nöd/läter du människan bliva död". Svebilus predikan är utformad som ett slags *rite du passage* från sorg till förtröstan, ja till och med en form av glädje: de efterlevande kunde glädjas över att drottningen nu var i Guds hand och att hon skulle mottas i himmelriket med ära och prakt och där få möta sin älskade Kristus. Både Verdiers *Kristus är mitt liv* och psalmen "Jesus är mitt liv och hälsa" anknyter till detta tema. De avslutande psalmerna, "Med glädje och frid, fahr iag nu" och "I himmelen, i himmelen", betonar ännu tydligare samma budskap.

Ulrika Eleonoras begravning i Ridderholmskyrkan den 28 november 1693 måste för deltagarna ha varit en stark och omtumlande upplevelse. Tessins stämningmätade utsmyckning av kyrkorummet, med dess intrikata ljussättning, skelettens makabra påminnelse om den egna förgängligheten och i centrum katafalkens pyramid i svart och guld, ärkebiskopens långa och konstfullt utformade predikan, psalmsången och sorgemusiken – alla dessa medel var satta att samverka i en helhet som starkt talade till sinne och känsla. Det var en ceremoni som talade om makt och hierarkier, genom den symboliska gestaltningen av drottningens och kungadynastiens upphöjdhed. Men dessa kungliga ceremonier gestaltade även, som Märten Snickare övertygande visat, en känsla av gemenskap eller *communitas* som säkerligen hade en stark och äkta innebörd för många av deltagarna. Här har jag försökt visa hur sorgemusiken valdes och utformades för att på bästa sätt fylla sin funktion i denna mäktiga helhet. Ett nyckelord är i detta sammanhang affekt. Tilltron till musikens starka makt att röra människans passioner var under denna tid mycket stor. Dessutom hade musiken en viktig uppgift i att bära fram och förstärka den tonsatta texten. Men musiken kunde som vi har sett även oberoende av texten gestalta mer eller mindre bestämda symboliska innebörder, som utgjorde en viktig ingrediens i den täta väv av innebörder som denna ceremoni framställde.

### *Källor och litteratur*

Berglund, Lars 2002a: *Studier i Christian Geists vokalmusik* Uppsala (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Musicologica Upsaliensia. Nova Series 21).

Berglund, Lars 2002b: "Christian Geist's 'Vide, pater mi, dolores' and his application for the Johan-

- neumskantorat in Hamburg.” i: *Schütz-Jahrbuch* 24 (2002), s. 7–29.
- Cessac, Catherine 2003: *L'Oeuvre de Daniel Danielis (1635–1696). Catalogue thematique*. Paris.
- Grusnick, Bruno 1966: ”Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung.” 2–3, i: *STM* 48 (1966), s. 63–186.
- Jamelot, Jean-Roch 1994: *Transcription des six motets de Daniel Danielis conservés dans la Collection Düben de la Bibliothèque Universitaire d'Uppsala*, Tours.
- Johnston, Gregory S. 1991: ”Rhetorical Personification of the Dead in Seventeenth-Century German Funeral Music: Heinrich Schütz's Musikalische Exequien (1636) and Three Works by Michael Wiedemann (1693).” i: *Journal of musicology* ix (1991), s. 186–213.
- Kircher, Athanasius 1650: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et disoni in X libros digesta*. Rom.
- Kjellberg, Erik 1979: *Kungliga musiker i Sverige under stormaktstiden. Studier kring deras organisation, verksamheter och status ca 1620–ca 1720*. Diss. Uppsala.
- Kort Berättelse Om den Stormächtigste och uti Äminenelse Glorwürdigste KONUNGS Kongung KARL den Elloftes [...] Begräfnig [...]*. Stockholm u.å. [1697].
- Kort RELATION/Om Högst Sahl. Hennes May:tz/Wår allernädigste Drottning/Drottning ULRICAE ELEONORAE Lijk Process, som skedde uthi Stockholm den 28. Novembris 1693, u.o. och u.å. [1693]*.
- Landberg, Georg 1952: *Den svenska utrikespolitikens historia, I:3: 1648–1697*. Stockholm.
- Lindquist, David 1944: *Hovförsamlingens liturgiska tradition 1614–1693*. Lund.
- Linfield, Eva 1990: ”The Viol Consort in Buxtehude's Vocal Music: Historical Context and Affective Meaning.” i: *Church, Stage, and Studio: Music and Its Contexts in Seventeenth-Century Music* (= *Studies in Music*; 107), red. Paul Walker, Ann Arbor, Michigan, s. 163–192.
- Malmstedt, Göran 1994: *Helgdagsreduktionen. Övergången från ett medeltida till ett modernt år i Sverige 1500–1800*. Diss. Göteborg.
- Moberg, Carl-Allan 1942: *Från kyrko- och hovmusik till offentlig konsert. Studier i Stormaktstidens svenska musikhistoria*. Uppsala.
- Norlind, Tobias 1945: *Från tyska kyrkans glansdagar III. Stormaktstidens senare skede 1660–1720*. Stockholm.
- Personalia/öfwer/Hennes högst Sal. May:t/Den Fordom/Stormächtigste Drottning och Fru/Drottning/Ulrica Eleonora*. U.o. och u.å. [1693].
- Rosenblum, Myron: art. ”Viola d'amore”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (besökt 1.3 2004), <<http://www.grovemusic.com>>.
- Rudén, Jan Olof 1968: *Vattenmärken och musikforskning*. licentiatavh. mskr. Uppsala .
- Snickare, Märten 1999: *Enväldets riter. Kungliga fester och ceremonier i gestaltning av Nicodemus Tessin den yngre*. Diss. Uppsala.
- Stefani, Gino 1974: *Musica barocca. Poetica e ideologia*. Milano.
- Syré, Wolfram 2000: *Vincent Lübeck: Leben und werk*. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; 205), Frankfurt am Main.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw 1980: *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. (= Melbourne International Philosophy Series; 5), Haag et al.

### *Tryckta musikalien*

- Danielis, Daniel 1996: *Petits motets d'Uppsala*. (= Patrimoine musical français; 3,1), utg. Roch Jamelot, Versailles.

## Fonogram

Daniel Danielis, *Motets d'Uppsala*. CYP 3611.

*Musik på Tre Kronor*: MSCD 306–307.

## Summary

### *Mourning Music for a Dead Queen.*

#### *On the Music for the Funeral of Queen Ulrika Eleonora the Older in 1693*

Ulrika Eleonora the older, the Queen of Sweden since 1680, died in July 1693. She was buried in the Royal funeral church, Riddarholmskyrkan, on November 28 the same year. The Queen's funeral was designed to be one of the most magnificent ceremonies of state in Sweden during the baroque era. The decorations for the ceremony were created by the Royal court architect, Nicodemus Tessin the younger (1654–1728). For the Queen's coffin he built a *castrum doloris* with a huge black pyramid, covered with emblems and inscriptions painted in a golden colour, which were illuminated by lamps inside the construction (see illustration).

Little or nothing has been known about the music played during this ceremony. According to the official printed account two musical works were performed. In this article I am able to show that the works referred to consisted of one composition by the French court violinist Pierre Verdier, *Kristus är mitt liv*, and one by the Flemish composer Daniel Danielis, *Aspice e caelis*, with a new text in Swedish. This can be shown by means of source and watermark studies and by analysing the texts. The biblical verse on which Verdier's piece is based (Phil. 1:21: "to me, to live is Christ and to die is gain"), was the Queen's motto and the text for the funeral sermon. Moreover, Danielis' *Aspice e caelis* was originally composed for the funeral of princess Eleonora of Güstrow-Mecklenburg, who was a cousin to Ulrika Eleonora's husband, the King.

Both works are marked by a sad, plaintive affect appropriate for such an occasion. Both are scored for gamba consort, which in this time was associated with tears and sorrow. Arguably, one could relate the specifically sweet and tearful character of these pieces to the Queen's female gender. Contemporary funeral music for Kings and male heroes seem to have had a more dignified and moderate affect. In both works we find instances of symbolic, rhetorical personification: in Verdier's composition the duet between bass and soprano can be associated with the Queen's tender relation to Christ. In Danielis' motet the solo soprano voice represents the female gender of the person being buried.