

Joseph Martin Kraus und der klassische Stil in der Musik

VON FRIEDRICH W. RIEDEL

Der Komponist Joseph Martin Kraus wird in der feuilletonistischen Literatur der letzten Jahre gern als der *Odenwälder*, *badische* oder *schwedische Mozart* bezeichnet. Diese Charakterisierung basiert auf dem gemeinsamen Geburtsjahr 1756, das zudem beide Komponisten mit dem Mainzer Hofkapellmeister Vincenzo Righini, dem Wiener Hoftheaterkapellmeister Paul Wranitzky¹, dem Hallischen Organisten und Musiktheoretiker Daniel Gottlob Türk und mit dem aus Nürnberg stammenden Pariser Opernkomponisten Johann Christoph Vogel, einem Schüler Glucks, verbindet. Nahezu übereinstimmend, das heißt nur um ein Jahr differierend, ist bei Kraus und Mozart die kurze Lebensspanne². Im übrigen haben Kraus und Mozart in ihrem musikalischen Stil nur wenig Gemeinsames. Allein Herkunft und Lebensweg unterscheiden sich grundlegend.

Wolfgang Amadeus Mozart wuchs in einer bedeutenden fürstlichen Residenz auf, die zugleich Metropolitansitz war. Als Sohn eines Vizehofkapellmeisters und hochgeachteten Komponisten stand ihm die Musikerlaufbahn von vornherein offen. Allseits von Musik umgeben, nicht nur am fürsterzbischöflichen Hof, sondern auch in den umliegenden Klöstern und Adellsitzen, hatte Mozart zwischen seinem siebenten und 22. Lebensjahr Gelegenheit, auf mehreren Reisen Aufführungspraxis und stilistische Situation in vielen bedeutenden Musikzentren Mittel-, Süd- und Westeuropas kennenzulernen. Demgegenüber mangelte ihm eine gründliche Schulbildung. Als Wunderkind, später als Virtuose und Opernkomponist in Italien, Frankreich und im südlichen Deutschland gefeiert, kam der fünfundzwanzigjährige Mozart als gereifter Künstler nach Wien, wo ihm in den letzten zehn Jahren seines Lebens eine bedeutendere Position im Musikleben versagt blieb³.

Der geistige und künstlerische Lebensweg von Mozarts Altersgenossen Joseph Martin Kraus verlief in umgekehrter Richtung. Im großelterlichen Hause zu Miltenberg am Main als Sohn eines Amorbacher Stadtschreibers geboren⁴, brachte er nach der Versetzung des Vaters seine Kindheitsjahre zunächst in

1 Wranitzky soll 1783 in Wien Kompositionsschüler von Kraus gewesen sein.

2 Vogel verstarb bereits 1788.

3 Zu Mozarts Leben vgl. *Otto Erich Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel u. a. 1961.

4 Zur Biographie von Kraus vgl. die kurze Zusammenfassung von *Friedrich W. Riedel: Joseph Martin Kraus. Ein schwedischer Hofkapellmeister aus Miltenberg*, in: *750 Jahre Stadt Miltenberg 1237–1987. Beiträge zur Geschichte, Wirtschaft und Kultur einer fränkischen Stadt, Miltenberg 1987*, S. 371–386.

Osterburken, dann in Buchen⁵. Die Musikpflege dieses Landstädtchens stand im Schatten der Benediktinerabtei Amorbach und der berühmten Wallfahrtskirche zu Walldürn.

Die Gymnasialzeit in Mannheim brachte Kraus in engen Kontakt zur blühenden Musikpflege am kurfürstlichen Hof⁶. Trotz seiner hohen musikalischen Begabung war bei dem Knaben offenbar noch kein Gedanke an eine Tonkünstlerlaufbahn. Musik war ihm Teil einer umfassenden Bildung, die Literatur, Bildende Künste und Wissenschaften in gleichem Maße einschloß. So studierte er nach dem Wunsch des Vaters an den Universitäten Mainz, Erfurt und Göttingen die Rechte, verbunden mit der Philosophie beziehungsweise den allgemeinbildenden Fächern der alten Artistenfakultät. Erfurt wie auch die benachbarten Residenzen Weimar und Gotha vermittelten vielseitige musikalische Eindrücke auf dem Gebiet der Kirchenmusik, aber auch der verschiedenen Gattungen dramatischer Musik wie Oper, Singspiel und Melodram⁷. In Göttingen brachten die Auseinandersetzungen mit dem Vertreter des Rationalismus, dem Universitätsmusikdirektor Johann Nikolaus Forkel⁸ und die persönlichen Beziehungen zum Literatenzirkel des *Hainbundes* neue Eindrücke⁹.

Als »Originalgenie« im Sinne des *Sturm und Drang* fühlte sich Kraus – wie Schubart, Reichardt, Wolf und andere Zeitgenossen – dazu berufen, in allen Bereichen der Künste produktiv zu wirken: er schnitt Silhouetten, schrieb Gedichte, verfaßte ein Drama¹⁰, einen musikästhetischen Traktat nach typischer *Sturm und Drang*-Manier¹¹, komponierte Lieder, Kirchenmusik und Instrumentalmusik. 1778 entschloß er sich zum Musikerberuf, übersiedelte auf Anregung eines schwedischen Kommilitonen nach Stockholm, wo er drei Jahre später – eben um jene Zeit, da Mozart seinen Hofdienst in Salzburg quittierte – als Kapellmeister am Hofe Gustav III. ein Engagement fand. Der König mag das ungewöhnliche Genie des Fünfundzwanzigjährigen erkannt haben, der bis dahin bloß als »Liebhaber« galt. So sandte er ihn auf eine vierjährige Studienreise, die ihn in die wichtigsten Musikzentren Europas – Berlin, Dresden, Wien, Esterháza, Venedig, Bologna, Rom, Neapel, Paris und London – führte. In der Rezeption aller musikalischen Erlebnisse und Begegnungen fand Kraus seinen persönlichen Stil,

5 Vgl. *Helmut Brosch*: Die Jugendjahre des Joseph Martin Kraus in Buchen, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit*, hg. v. *Friedrich W. Riedel* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 5), München-Salzburg 1982, S. 16–27.

6 Vgl. *Roland Würtz*: Joseph Martin Kraus und das Musiktheater in Mannheim 1768–1773, in: *Joseph Martin Kraus und Italien*, hg. v. *Friedrich W. Riedel* (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 8), München-Salzburg 1987, S. 58–63.

7 Vgl. *Wolfgang Sawodny*: Einige Bemerkungen zur musikalischen Vorbildung von Joseph Martin Kraus, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit*, wie Anmerkung 5, S. 28–37.

8 Vgl. *Heinrich Edelhoff*: Johann Nikolaus Forkel. Ein Beitrag zur Geschichte der Musikwissenschaft, Göttingen 1935.

9 Vgl. *Kathi Meyer*: Ein Musiker des Göttinger Hainbundes, Joseph Martin Kraus, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 9, 1926/27, S. 468–486.

10 Vgl. *Manfred Dick*: Joseph Martin Kraus' *Tolon* – ein Drama des Sturm und Drang?, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit*, wie Anmerkung 5, S. 46–64.

11 Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777, Frankfurt 1778, Faksimile-Nachdruck, hg. v. *Friedrich W. Riedel*, München-Salzburg 1977.



Joseph Martin Kraus, nach dem Gemälde von Pomarolli, in Bologna 1783 entstanden

zu dessen Entfaltung ihm nur noch sechs Jahre Zeit verblieben. In rastloser Arbeit – von der Todeskrankheit gezeichnet – schuf er Werke, denen das Prädikat »klassisch« in jeder Hinsicht zukommt: die Oper *Aeneas*, mehrere Bühnenmusiken, die *Sinfonia da Chiesa*, schließlich Trauersinfonie und Trauerkantate für Gustav III..

Wo liegen die Wurzeln der Stilentwicklung von Joseph Martin Kraus¹²?

Am Anfang stand die Kirchenmusik des fränkischen Barock, vertreten vor allem durch die zahlreichen Klosterkomponisten¹³. In Mannheim kam der fast tägliche Umgang mit der – wie in Würzburg und Mainz – von den habsburgischen Ländern her beeinflussten Kirchenmusik hinzu, daneben mit der italienischen Oper metastasianischer Prägung, mit dem musikalischen Jesuitentheater und den aus ihm hervorgegangenen ersten Versuchen einer deutschen Oper, schließlich mit dem aus einer Synthese italienischer und französischer Elemente gewachsenen »vermischten Geschmack« der Instrumentalmusik mit ihrer weithin berühmten Aufführungspraxis, die sich auch in Kraus' späteren Partituren widerspiegelt.

In Erfurt und Göttingen kam er mit der von den Schülern und Söhnen Johann Sebastian Bachs geprägten Entwicklung in Berührung, zugleich mit der Musikästhetik des *Sturm und Drang*, die in dem von der Herz-Theologie der Jesuiten geprägten Jüngling¹⁴ ein offenes Gemüt fand. Die Schrift *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777* ist jedoch nicht nur ein typisches Produkt des *Sturm und Drang*, sondern auch eine Abrechnung mit allem, was Kraus bisher auf musikalischem Gebiet gelernt und erlebt hatte.

Die Übersiedlung nach Stockholm war somit nicht nur eine geographische Emigration, sondern auch eine geistige und künstlerische. Kraus verließ das politisch zerrissene, vom Gegensatz zwischen den Geistesrichtungen Rationalismus, Empfindsamkeit und Sturm und Drang, musikalisch vom Widerstreit zwischen »galantem« und »gelehrtem« Stil erfüllte Deutschland.

In Stockholm fand Kraus in der Atmosphäre des »Gustavianischen Klassizismus« die Erfüllung seiner künstlerischen Vorstellungen¹⁵: eine Synthese von französischem Klassizismus in Baukunst, Skulptur, Dichtung und Musik mit italienischen Stilelementen zu einem schwedischen Nationalstil. Der König, selbst Schriftsteller und dramatischer Darsteller, war bemüht, in allen Bereichen der Künste die besten Kräfte aus ganz Europa heranzuziehen, so die Komponisten Francesco Uttini aus Bologna, Johann Gottlieb Naumann aus Dresden und Georg Joseph Vogler aus München. Christoph Willibald Gluck galt als das große Vorbild, seine Werke fanden hier wie in Paris mehr Zuspruch als in Wien.

Kraus, der in seiner Schrift von 1777 bereits seine Verehrung für Gluck zum Ausdruck gebracht hatte, fand hier am Gustavianischen Stockholm jenen patheti-

12 Vgl. dazu Sawodny (wie Anmerkung 7).

13 Vgl. Gabriela Krombach: Kirchenmusikpflege in den Oberämtern Amorbach und Miltenberg, in: Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des Alten Reiches, hg. v. Friedrich v. Riedel (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 9), München-Salzburg 1989.

14 Vgl. Walter Michel: Joseph Martin Kraus als Gymnasiast in Mannheim, ebenda.

15 Vgl. Richard Engländer: Joseph Martin Kraus und die gustavianische Oper, Uppsala-Leipzig 1943.

schen Stil, wie er sich in der spätmetasianischen Oper etwa bei Jommelli, vor allem aber bei Gluck repräsentierte. Als Feuilletonist in der Zeitung *Stockholms Posten* brach er eine Lanze für sein Idol, zum Beispiel 1780 in einem Artikel über *Glucks Alceste*¹⁶. Um die gleiche Zeit versuchte sich Kraus im theatralischen Stil, vor allem in der Vertonung von Arien- und Kantatentexten des gefeierten Poeten Pietro Metastasio, dessen Libretti die Opern- und Kantatenkomposition vom Spätbarock bis hin zu Wolfgang Amadeus Mozart geprägt haben¹⁷.

Die endgültige stilistische Klärung brachte die erwähnte Studienreise durch Deutschland, Italien, Frankreich und England. Sie führte zur Begegnung mit der Musik von Händel, Piccini, Cimarosa, Sarti, Paesiello, Pugnani, Mareschalchi¹⁸, zum persönlichen Gedankenaustausch mit dem berühmten Padre Martini in Bologna¹⁹, mit Joseph Haydn in Esterháza, mit Gluck, Salieri und Albrechtsberger in Wien, mit Johann Friedrich Reichardt aus Berlin.

Die Weichen für die stilistische Orientierung von Joseph Martin Kraus dürften in Wien gestellt worden sein²⁰. Damit erheben sich die Fragen: »Was ist Wiener Klassik? Was ist klassische Musik? Was ist musikalischer Klassizismus?«

»Klassisch« ist im Sprachgebrauch der Ästhetik grundsätzlich die Bezeichnung für etwas Mustergültiges, Beispielhaftes, Absolutes im Rahmen einer Kunstgattung oder eines Kunststiles, vor allem in einer bestimmten geschichtlichen Situation. So spricht man vom »klassischen« Zeitalter Griechenlands, vom französischen »Klassizismus« im Zeitalter Ludwigs XIV., von der »Weimarer Klassik« in der deutschen Literaturgeschichte, als deren Gegenstück man im Zuge des erwachenden deutschen Nationalbewußtseins den Begriff der »Wiener Klassik« einführte. Dieser Terminus wurde vor allem mit den Namen Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven verbunden, die Ernst Theodor Amadeus Hoffmann als die »Romantiker« par excellence bezeichnete, ein Zeichen dafür, daß Klassik und Romantik keine Epochenbegriffe, sondern parallel verlaufende Geisteshaltungen sind. So wird in der neueren Musikgeschichtsschreibung der Zeitraum von 1740 bis 1910 als »klassisch-romantische« Epoche bezeichnet²¹.

Was oft pauschalierend als »Wiener Klassik« bezeichnet wird, ist durchaus kein einheitlicher Stil. Die musikalisch-kompositorische Situation, die sich Kraus – und

16 Vgl. *Joseph Martin Kraus*: Anonyme musikästhetische Beiträge der Stockholmer Zeit 1779–1781, übersetzt und kommentiert von *Irmgard Leux-Henschen*, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit*, wie Anmerkung 5, S. 181–217, hier S. 211–213.

17 Vgl. *Helga Lühning*: Die italienischen Arien und Kantaten von Joseph Martin Kraus, in: *Joseph Martin Kraus in seiner Zeit*, wie Anmerkung 5, S. 101–123; dieselbe, Kraus' Verhältnis zur italienischen Arienkomposition seiner Zeit, in: *Joseph Martin Kraus und Italien*, wie Anmerkung 6, S. 64–80.

18 Vgl. *Klaus Hortschansky*: Die italienische Oper 1780–1785, ebenda S. 47–57.

19 Vgl. *Friedrich W. Riedel*: Italienische Musik im Spiegel von Reiseberichten der Goethezeit, ebenda S. 35–46.

20 Vgl. derselbe, Kraus in Wien 1783 – Eindrücke und Begegnungen. Der Einfluß auf den Stil der Stockholmer Spätwerke, in: *Kraus und das gustavianische Stockholm*, hg. v. *Gunnar Larsson* und *Hans Åstrand* (Publikationen der Kgl. Schwedischen Musikakademien 45), Stockholm 1984, S. 12–25.

21 Vgl. *Friedrich Blume*: Artikel »Klassik« und »Romantik« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Band 7 und 11, Kassel u. a. 1958 und 1963.

ebenso Mozart – in Wien bot, wies mehrere stilistisch unterschiedliche Schichten auf:

1. den »kaiserlichen« Stil in der Tradition der großen Barockmeister Johann Joseph Fux und Antonio Caldara; ein »gearbeiteter« Stil, sei es in der Gestalt des »stilus antiquus«, des einfachen »stilus mixtus« oder »ordinarius« oder aber des »stilus solemnis«. Hier steht die kontrapunktische Arbeit – entweder im konzertierenden Satz mit reicher Baßbewegung oder im imitatorischen Satz – im Vordergrund. Das gilt sowohl für die vokale, für die vokal-instrumental gemischte als für die reine Instrumentalmusik²². Zu den führenden Komponisten in diesem Stilbereich zählten um 1780 Johann Georg Albrechtsberger, zu dem Kraus in freundschaftliche Verbindung trat.
2. die vom italienischen Buffo-Stil geprägte »galante« Schreibart der Serenaden, Singspiele und verwandter Gattungen. Kraus hatte während der Sommermonate des Jahres 1783 mehrfach Gelegenheit, Aufführungen derartiger Werke zu erleben.
3. den sinfonischen Stil Joseph Haydns mit konzentrierter Verarbeitungstechnik musikalischer Ideen und immer neuen Lösungen formaler Probleme. Kraus kam mit ihm vor allem bei seinem vierzehntägigen Besuch in Esterháza in Berührung.
4. den von Frankreich her beeinflussten dramatischen Klassizismus, vertreten durch Christoph Willibald Gluck; ein Stil, der zwar in Wien nicht mit allzu großer Begeisterung aufgenommen wurde, der aber auswärtige Komponisten anzog, vor allem die vom Norden kommenden wie Johann Friedrich Reichardt und Joseph Martin Kraus, die ja gleichzeitig in Wien weilten und ausführliche Gespräche mit Gluck führten.

Kraus trat in seinem Instrumentalstil offenbar bewußt nicht in Haydns Fußstapfen. Elemente des italienischen Buffo-Stils finden sich zwar vor allem in seinen pantomimischen Werken, aber hierin orientierte er sich eher an französischen Vorbildern. Mehr fesselte ihn der strenge Stil Albrechtsbergers, den er in der *Sinfonia da Chiesa* orchestral ausweitete und dem er in der ursprünglich als Vorspiel für eine Fuge von Albrechtsberger konzipierten Introdution zur Begräbnismusik für Gustav III. seine Reverenz erwies.

Das zentrale Erlebnis war jedoch für Kraus die Begegnung mit Gluck. Trotz der vielen musikalischen Eindrücke in Italien, Frankreich und England blieb der erhabene dramatische Stil Glucks für Kraus' späte Werke bestimmend, und zwar nicht nur für das Opernschaffen, sondern auch für die Sinfonik und für die großen Trauerkompositionen. So knüpfte Kraus im ersten Satz der 1783 in Wien komponierten und Joseph Haydn gewidmeten c-moll-Sinfonie unmittelbar an Glucks Ouverture *Iphigénie en Aulide* an.

Die wichtigste Frucht der Auseinandersetzung mit dem Gluckschen Klassizismus

²² Vgl. Friedrich W. Riedel: Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter (Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik 1), München–Salzburg 1977.

war Kraus' Oper *Aeneas i Cartago*. Bereits vor der großen Studienreise begonnen, reifte das Werk langsam in der persönlichen Diskussion mit dem Wiener Meister, dem er die fertigen Partien zeigte und vorspielte²³, und in der Auseinandersetzung mit Piccinis *Didone*, über deren Pariser Aufführung er eine Rezension verfaßte²⁴. Zu Lebzeiten des Komponisten niemals aufgeführt, handelt es sich beim Kraus'schen *Aeneas* um eine grandiose Auseinandersetzung mit dem seit Virgils *Aeneis* in der Literatur, insbesondere in der Oper unzählige Male behandelten und immer wieder neu beleuchteten *Dido*-Stoff, der hier in der idealen Zusammenarbeit mit dem König als dem Schöpfer des Sujets, Johan Henrik Kellgren als dem Librettisten und Louis Jean Desprez als Bühnenarchitekten zu einem Gesamtkunstwerk von überdimensionalem Zuschnitt wurde²⁵. Mythologie, Historie, menschliche Leidenschaften und hohes ethisches Pathos sind in einen künstlerischen Rahmen gestellt, der gewissermaßen die Quintessenz der opernästhetischen Ideen Glucks und seiner Schule darstellt und in seinen Dimensionen später nur noch von Gasparo Spontini übertroffen wurde. Trotz des äußeren Aufwandes an Bauten, Dekorationen, Maschinen und Pantomimen stellt im *Aeneas* die Musik die alles verbindende innere dramatische Kraft dar.

Die große Szenen-Konzeption, wie sie Gluck in der Unterweltszene des *Orfeo*, in den Anfangsszenen von *Iphigénie en Aulide* und *Iphigénie en Tauride* geschaffen hat, wird bei Kraus gesteigert durch stärkere Verdichtung der Dialoge zwischen Einzelperson und handelnder Menge, durch leitmotivische Verknüpfungen und vor allem durch die dramatische Ausdruckskraft des Orchestersatzes. Das wird bereits zum Beginn des Prologs deutlich, der das Schiff der heimatlosen Trojaner im Meeressturm darstellt. Das Vorspiel geht nicht nur unmittelbar in den Chor über, es wird auch das Anfangsmotiv im Verlauf der Szene immer wieder zitiert und bildet somit die Klammer für den ganzen dramatischen Ablauf.

An einer Stelle in der Oper findet sich übrigens sogar eine thematische Verwandtschaft zu Mozarts *Zauberflöte*, die gleichzeitig mit dem *Aeneas* vollendet wurde. Freilich handelt es sich bei Mozart um einen Satz, der ganz im Gluckschen Stil komponiert wurde, nämlich die Arie des Sarastro »O Isis und Osiris«. Kraus wählte das gleiche Thema für ein großes Liebesduett zwischen Dido und Aeneas, indem er es nach französischem Vorbild als instrumentalen Ostinato den Vokalgesang unterlegte.

Im Ganzen steht in Kraus' Oper nicht die Liebeshandlung, sondern das heroische Element im Vordergrund. Dieses findet stärksten Ausdruck zu Beginn des V. Aktes, in dem der Kampf der Karthager mit den Trojanern und das siegreiche Duell zwischen Aeneas und dem gegnerischen König Jarbas dargestellt werden. Hier zeigt sich Kraus als Vertreter des heroischen Stils, der im Zeitalter der Französi-

23 Vgl. *Irmgard Leux-Henschen*: Joseph Martin Kraus in seinen Briefen, Stockholm 1978, S. 109f.

24 Abgedruckt in: Pfälzisches Museum, Band II, 1785, S. 964–993, danach bei Leux-Henschen, wie Anmerkung 23, S. 295–304.

25 Vgl. *Engländer* (wie Anmerkung 15); *Ture Rangström*: Die bühnentechnischen Voraussetzungen für Kraus' Oper »Aeneas i Cartago«, in: Joseph Martin Kraus und Italien, wie Anmerkung 6, S. 95–98.

schen Revolution und des Empire Oper und Sinfonik prägte und sich besonders in Beethovens Schaffen repräsentierte²⁶.

Kraus fand seine höchste Ausdruckskraft jedoch nicht im heroischen Triumph, sondern in der heroischen Trauer, wie die *Symphonie funèbre* und die Begräbnismusik für den ermordeten König Gustav III. zeigen²⁷. Hier sind Elemente der im Zeitalter der Aufklärung beliebt gewordenen Trauerkantaten auf berühmte Persönlichkeiten²⁸ und der durch die Französische Revolution in Mode gekommenen Trauermärsche und Trauerhymnen mit dem dramatischen Klassizismus Glucks in Synthese gebracht²⁹.

»Der Mann hat einen großen Stil!« Dieses Urteil aus dem Munde Glucks³⁰ gegenüber seinem Schüler Salieri ist die treffendste Charakteristik, die dem Spätwerk von Kraus zuteil wurde. Gemeint ist Klassik als geistige und künstlerische Haltung: Menschliche Größe, idealistisches Ethos durch die Mittel eines erhabenen, hochdramatischen Stils dargestellt, dies entsprach den Ideen Glucks und seiner Schule. Salieri, Cherubini, Spontini, auch der Mozart des *Idomeneo* zählen zu den bedeutendsten Vertretern, denen Joseph Martin Kraus gleichrangig an die Seite gestellt werden kann. Mit Recht nannte ihn Joseph Haydn »eines der größten Genies, die ich je gekannt habe³¹.«

26 Vgl. Ernst Bücken: Der heroische Stil in der Oper, Leipzig 1924.

27 Neuausgabe, hg. v. Jan Olav Ruden in den Monumenta Musicae Svecicae 9, Stockholm 1979.

28 Z. B. die Trauerkantate auf Friedrich II. von Preußen von Johann Friedrich Reichardt (1786), die Kraus gekannt haben dürfte.

29 Vgl. Friedrich W. Riedel: Die Trauerkompositionen von Joseph Martin Kraus. Ihre geistes- und musikgeschichtliche Stellung, in: Joseph Martin Kraus in seiner Zeit, wie Anmerkung 5, S. 154–169.

30 Vgl. Karl Friedrich Schreiber: Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus, Buchen 1928, S. 71.

31 Vgl. ebenda S. 69; zu Kraus' Trauersinfonie soll Haydn geäußert haben: »quel talent classique!«

Musik
vid
Högst Salig Hans Kongl. Majt
KONUNG GUSTAF III:
Begräfning
Kongl. Riddarholmns kyrkan
Den 14 Maji 1709.

Författad
af
Kongl. Capellmastaren
JOSEPH KRAUS

STOCKHOLM
och Kongl. privilegerade Art-Fryckeriet.

Titelblatt der Trauerkantate für König Gustav III. von Schweden

Intrada

Largo

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in G major and 3/4 time. It begins with a *Largo* tempo marking. The first system includes dynamics of *f* and *pp*. The second system includes *f* and *pp*. The third system includes *pp* and *pp*. The fourth system includes *pp* and *pp*. The fifth system includes *mf*. The sixth system includes *pp* and *ff*. The seventh system includes *f*, *pp*, *sf*, *p*, *pp*, *sf*, and *p*. The eighth system includes *pp*, *sf*, *pp*, *sf*, *p*, *pp*, *sf*, and *p*. The score concludes with a *pp* dynamic.

Trauerkantate für König Gustav III. von Schweden; Intrada