



J. Ch. F. HÆFFNER

1759-1833

Försonaren på Golgatha

The Redeemer at Golgotha

Utgåva av/Edition by Anders Dillmar

Levande muskarv och Kungl. Musikaliska Akademien

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

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

www.levandemusikarv.se

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

Levande muskarv/Swedish Musical Heritage
Kungl. Musikaliska Akademien/The Royal Swedish Academy of Music
Utgåva nr 2224/Edition no 2224
2022
Notbild/Score: Public domain. Texter/Texts: © Levande Musikarv
979-0-66166-721-6

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

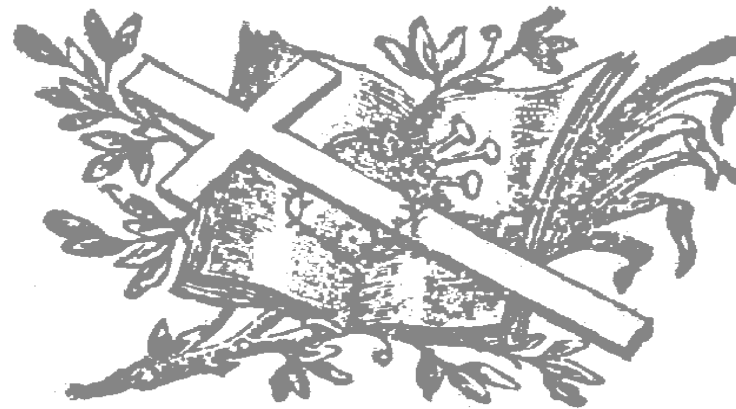
Swedish Musical Heritage and The Royal Swedish Academy of Music

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

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

Passionsoratorium komponerat 1808-09 av
Johann Christian Friedrich Hæffner
till text av Samuel Ödmann

FÖRSONAREN PÅ GOLGATHA



Edition av Anders Dillmar 2022

Innehåll

- *INTRODUKTION, s I*
- *ENGLISH SUMMARY, s VIII*
- *SHORT BIOGRAPHY, s VIII*

- *ORATORIET (PARTITUR), s 1-78*
- *EDITIONSKOMMENTAR, s 79*
- *FOTNOTER, s 84*
- *KÄLLOR OCH LITTERATUR, s 86*
- *NÅGRA MANUSKRIPT, s 88-95*

- *ORATORIETEXT*
- *KOMMENTAR TILL ÅHÖRARENS HJÄLP*

- *INSTRUMENTALSTÄMMOR (SEPARAT)*

Som nyutträd *director musices* vid Uppsala universitet komponerade Johann Christian Friedrich Hæffner (1759-1833) hösten 1808 oratoriet *Försonaren på Golgatha*, för sin då alldeles nybildade studentkör.¹ Det uruppfördes på Gustavianum vid en välgörenhetskonsert till förmån för "stadens fattigskola" långfredagen 19 mars 1809.² Konserten ägde rum mitt under brinnande krig med Ryssland och statskupp i Sverige.

I Uppsala var man allmänt övertygad om att staden skulle besättas av ryska trupper. Den 14 mars hade studentnationerna kallats till sina samlingsrum, "då inspectores tillkännagåvo, att fäderneslandet var räddat, konungen skild från styrelsen, hertig Carl [XIII] utropad till riksförståndare, ständerna sammankallade och en snar fred [med Ryssland] att vänta [...] Hela staden gick som i ett rus av glädje, ej blott av punsch, ehuru det ej heller saknades [...] Känslan av frihet [...] gav sin luft efter flerårig tystnad."³ Uruppförandet skedde alltså fem dagar senare.

Med konserten etablerades en ny tradition i Uppsalas musikliv. Redan tidigare hade amatörer ibland gett konserter till förmån för fattigskolan.⁴ Sporadiskt hade flerstämmig vokalsång förekommit i större sammanhang, t.ex. vid kungabesöket i november 1801 då ett 60-tal sångare framförde Voglers *Hosianna*.⁵ Men Hæffner grundade en ny och regelbunden konsertverksamhet, i vilken hans oratorium blev ett återkommande inslag. 1829 gjorde han en omarbetning för större orkester.

Editionen återger den tidiga versionen från 1809. Originalpartitur finns på Uppsala universitetsbibliotek, men de har också jämförts och

kompletterats med handskriftsmaterial från Statens musikbibliotek i Stockholm och Västerås Gymnasie- och stiftsbibliotek, se vidare editionskommentaren s 79.

Kompositören

Hæffner är kanske mest känd för att ha skapat studentsången i Uppsala och för sin koralbok 1820, som kom att brukas i mer än 100 år. Han hade 1781 som 22-åring kommit till Sverige för att bli organist i Tyska kyrkan i Stockholm, men avancerade så småningom inom operan till hovkapellmästare – dåtidens mest ansedda musiker-tjänst i Sverige.

I Uppsala verkade han sina 25 sista år som universitetets *director musices* och ett drygt decennium även som domkyrkoorganist. Dessförinnan hade han 1808 gett ut en koralbok till 1695 års svenska psalmbok som fortfarande var i bruk. 1819 fick han uppdraget att göra en ny koralbok till den nya psalmboken, den wallinska.

Som *director musices* ledde han Akademiska kapellets orkester, ansvarade för musiken vid universitetets olika fester samt gav studenterna musikundervisning. Vid tjänstetillsättningen bedömdes han vara "en oförlikn[elig] theoreticus; men spelar intet instrument utom orgel, och [är] således icke för ungdomens instruktion lämplig".⁶ Bedömningen visade sig mycket snart helt felaktig när Hæffner utvecklade en omfattande musikverksamhet.

Bland hans elever märktes inte bara studenter, "i Harmonien, Sång och Claver [piano]" fanns redan från början domkyrkokantorn Öberg. Dessutom undervisade han troligen i violin och violoncell, och senare även i orgelspel då han blivit

domkyrkoorganist.⁷ I ett intyg som Hæffner skrev 1830 nämns "generalbas och stämning".⁸ Flera av eleverna blev efter sin utbildning stommen i amatörmusicerandet runt om i Sverige.

Mottagandet

Oratoriet *Försonaren på Golgatha* mottogs mycket positivt och framfördes på många platser. Tidningsnotiser nämner ett nytt uppförande i Uppsala redan 31 mars 1809 och sedan i stort sett under Hæffners hela levnad, liksom 1847. Uppgifter finns dessutom om Gävle ("av skolungdom" 1818 och följande år samt 1842 och 1855), Härnösand (1839) och Västerås.⁹

En av de medverkande vid urpremiären, Bernhard von Beskow, skrev i sin bok *Levnadsminnen* (1870) "Jag förgäter aldrig uppsalapublikens förvåning, då oratoriet öppnades med en trio för karlröster utan ackompanjemang [... Det] gives knappt något mer anslående än ett ensemblenummer av karlröster, och de här uppträdande stämmorna (magistrarna Bergström, Kjellström och Dillner) voro särdeles friska och vackra. Jag fick även några sopransolo [...] och det går ännu en liten rysning över mig, när jag påminner mig den heliga bävan varmed jag framträdde bland annat i en duo [...] Det ojämförligt största bifallet vann dock en tenor, studeranden Tegman, och det uttryck, den kraft, varmed han sjöng arian *Ej solen längre sprider* [...] gjorde dessa nummer till kompositionens glanspunkter".¹⁰

Även Böttiger berättade vid samma tid (1868) att vissa stycken "hafva länge bibehållit sig i minnet", och nämner speciellt arian *Ej solen...* samt körsatsen *Himmlarne sjunga...* Forssman räknade i sin avhandling om Hæffner (1872) oratoriet till

hans "förmämsta kompositioner". Vid 100-årsminnet av tonsättarens död 1933 beskrev Morin oratoriet som "en av Hæffners märkligaste skapelser". Moberg var dock mera tveksam. Visserligen hade verket på sin tid utgjort ett viktigt inslag i Uppsalas torftiga musikliv, men stilmässigt ansåg han inte att det rörde sig "inom kyrkomusikens domvärjo".¹¹

Oratoriet i Sverige

Försonaren på Golgatha är ett viktigt musikhistoriskt minnesmärke, inte minst genom sin inriktning på amatörer. Möjligen utgör verket det äldsta svenska oratoriet med instrument (stråkar).¹² Bara något år senare följde Frigels betydligt större anlagda *Försonaren på Oljoberget*, även det till text av Ödmann.¹³

Under 1700-talet framfördes både inhemska och importerade vokala oratorier i Sverige.¹⁴ Instrument signalerade dock underhållning – ersättning för teater – vilket gjorde att musiken framfördes i andra lokaler än i kyrkor, t.ex. Pergolesis *Stabat mater* i Riddarhussalen. Sedan Romans tid hade sådana konserter en stark välgörenhetsprägel. Tyska församlingar i städerna blev en viktig vägröjare för oratorier in i de svenska kyrkorna. När Grauns *Der Tot Jesu (Jesu död)* framfördes i Tyska kyrkan i Stockholm långfredagen 1782 med Hæffners gode vän Joseph Martin Kraus som dirigent, var det enda gången under hela 1700-talet som ett oratorium med instrument uppfördes i en kyrka i Sverige. I Berlin framfördes det ända till 1884. Blankenburg menade att den enorma populariteten i Grauns oratorium grundades på "känslans absolutifiering och framställningen av den lidande Jesus som en dygdehjalte".¹⁵

Det första oratoriet med instrument som gavs i en svensk församlingskyrka blev – efter påtryckningar – Haydns *Skapelsen*, i Ladugårdslandskyrkan (Engelbrektskyrkan) i Stockholm 1801, med Hæffner som dirigent. I Uppsala gavs detta verk i domkyrkan först 1836 på Kristi himmelfärds dag under ledning av Nordblom, långfredagar sjöngs enbart vokalmusik.¹⁶

Resurserna i Uppsala

Kanske var det J C F Hæffner som tog initiativ till oratoriet *Försonaren på Golgatha*? Under sin tid som hovkapellmästare i Stockholm hade han dirigerat det svenska uruppförandet av Mozarts *Requiem* – förutom Haydns *Skapelsen*. Genom att han tog hänsyn till de begränsade musikaliska resurserna i Uppsala är hans komposition idag betydligt mer användbar än Frigels nämnda oratorium. På ett av manuskripten har Hæffner egenhändigt skrivit: "Underteknad [har] komponerat Musiken till detta Oratorium, ej i afsigt att lysa som författare [=kompositör], utan efter de tillgångar, som för närvarande funits vid Kongl Akademien i Upsala, vid dess upförande".¹⁷ Avsikten med editionen är främst att möjliggöra fler framföranden.

Oratoriet består av fyra avdelningar för soloröster, kör och stråkorkester, textbladet längst bak i utgåvan ger en bra innehållslig överblick. Discant- och altstämmor i den "allmänna kören" sjöngs ursprungligen av gossar. Hæffner berättar själv att han "ej kunde formera en riktig Choeur" när han kom till Uppsala, men bland eleverna på Katedralskolan fanns "innemot 40 Gossar som verklig[en] gaf förhoppning och visade fallenhet", de fick sjunga "Discant- och Alt Stämman". Däremot använde han "Studerande" vid universitetet till att

"formera Tenor och Bas Stämmorna". Enligt von Beskow var Hæffners båda döttrar "de enda fruntimmer som under den första tiden utförde solo-partier". Det betyder möjligen att solosopranpartierna kan ha sjungits av någon av dem.¹⁸ Hæffner önskade på sikt att involvera även kvinnor i den fyrstämmiga körsången. Vid reformationsjubileet 1817 uppges att psalmen *O Gud, Wi lofwe Dig* sjöngs i domkyrkan av "tvenne omväxlande choerer" placerade dels "i Choret nedanför Altaret" och dels på orgelläktaren.¹⁹ Kören vid altaret bestod då "af Stadens unga Fruntimmer och af Studerande [män], indelade i wissa stämmor".

Musikstilen i oratoriet

Musiken i *Försonaren på Golgatha* visar – om än i mindre format – vissa drag från Hæffners opera *Electra* 1787. Den har beskrivits som "den mest mönstergillt gluckska av svenska operor" med "ett storlinjigt musikaliskt förlopp, där recitativ, arior och ensembler smidigt gjuts samman."²⁰ Hæffners ideal var "en sjäfull deklamation", textens innehåll fick inte fördunklas av musikens utsirningar. Liksom i hans opera övergår den dramatiskt recitativiska stilen dock emellanåt i mer ariosa partier. Oratoriets sopranaria visar prov på ett melodiskt sinne som eftervärlden ibland hävdar att kompositören saknade.

I körpartierna anar lyssnaren viss påverkan från Händel, vilken Hæffner tillsammans med Gluck och Bach ansåg vara de främsta kompositörerna. Haydns, Mozarts och Beethovens musik fann han däremot mindre värdefull – med Mozart hade snarast musikens förfall börjat, även om han också kunde erkänna dennes "scheni" [geni].²¹ Hæffners värderingar av tonsättarnas kvalitéer är

ibland motsägelsefulla och svarar på olika frågor. Oratoriets avslutande sats föreligger i två olika versioner med egna teman. Båda tycks skrivna med Hæffners handstil, men den ena är ofullständigt bevarad. Möjligen har han önskat revidera den ursprungliga avslutningen, men tonartsmässigt passar den ofullständiga versionen inte in i helheten. Oratoriet bjuder på många musikaliska överraskningar som visar Hæffner från sin bästa sida, inledningens triosats utgör bara en.

Ödmanns oratorieideal

Textförfattaren Samuel Ödmann, teologie professor men också nyutnämnd *inspector musices* vid universitetet, hade under sin studietid på 1770-talet själv spelat med i Akademiska kapellet i Uppsala.²² Hans ryktbara musikalitet har i historieskrivningen gjort honom inte bara till kompositör av vissa delar av musiken utan även dirigent för Akademiska kapellet liksom för "de bästa rösterna inom studentcorpsen", när de samlades till kvartettsång. Allt detta är dock ytterst tveksamt med tanke på hans sjuklighet.²³

Ödmann hyste stor beundran för Pergolesis *Stabat Mater*, den "musiken är och förblir för alla tider classisk". Sitt ideal för oratoriet formulerade han på följande sätt: "Det bör så behandlas, att det icke blir Theaterstycke; att det icke urartar till Drame, [utan så] att den Religieusa tendensen öfver alt råder, att känslan *immerfort* [=alltid] stiger och underhålles med öfverraskande omväxlingar." Detta saknade han i ett långfredagsoratorium med text av Metastasio: "Det gjorde på mig ingen effekt. Det var kallt och trögt."²⁴ Han beklagade även att "Applaudisementerna vid en andelig Consert" oftare gällde "för rösterna än

för ämnet", de var därför "odrägliga och afbröto all känsla af andakt." Detsamma gällde om en "brummande" orkester medverkade. Han fann det "illa afmätt" i ett sammanhang när allt istället borde vara "öra och djup känsla."

Ödmann ansåg att texten måste författas i nära samarbete med kompositören: "Tankarnas afdelning måste skje i samband med det compositeuren *kan* och *skall* göra. Öfver alt måste den tillkommande compositeuren hafvas i sigte, och tillfälle honom gifvas att utveckla sin talent". Därför hade Ödmann skrivit sitt *Försonaren på Golgatha* med "ständiga omväxlingar af solo, trio, choeurer" och i detta hade han endast följt sin "känsla och [...] musikaliska öra". Svårast ansåg han var att skapa språkligt välformade recitativ: "De äro en poetisk prosa och måste vara det." Här hade han någon gång använt två röster, enligt egna ord en nymodighet som "ingen vågat" tidigare. Om sitt andra oratorium *Försonaren på Oljeberget* berättade han att "Alto rösten förer hufvudstämman. Soprano föreställer en känslfull åhörarinna, som på vissa ställen faller in och tolkar sin känsla eller reflexion. Denna känsla har jag velat väcka hos hvarje åhörare; men i brist deraf har jag velat att min Soprano lägger den inn i åhörarens hjärta. [...] Man bör endast tänka sig min Soprano sådan, som jag önskar mig hvarje åhörare." Han förmodade att idén inte skulle "sakna effect" och hoppades att den skulle hindra "*taedium* [=leda] af det monotona".

Ödmann ansåg också att "Choraler böra blandas inn med det öfriga. De underhålla religieusa tendenzen". Uttalandet är extra intressant då oratoriets troligen äldsta partitur saknar en koralssats, även om alla senare notmanuskript innehåller en

sådan. Använde Hæffner ursprungligen satsen i sin koralbok 1808 eller sjöngs koralen utan ackompanjemang av alla närvarande direkt ur programbladet? Koraler i samband med passionsmusik var en idé som Ödmann kan ha hämtat från konserter i Stockholm med Pergolesis *Stabat Mater*, då kören mellan satserna med instrumentalt stöd sjöng fyrstämmigt satta koraler. Församlingen deltog då inte i sången.²⁵ Något notmaterial som avslöjar att instrument skulle ha spelat med i Hæffners koral i oratoriet har inte påträffats.

Ödmanns tematiskt anlagda oratorium med en fri poetisk text utgjorde en ny typ, ett slags *idédrama*. Tidigare oratorier – t.ex. Bachs passioner – utformades snarare som ett *lidandesdrama*. Prototyp för Ödmann var möjligen det tidigare nämnda *Der Tot Jesu (Jesu död)* med text av Ramler och musik av Graun 1755, men Ödmanns text har ett djupare och mer komplext idéinnehåll. Han ville med sitt oratorium även höja den musikaliska nivån i Uppsala och uttryckligen skapa ett alternativ till "de frivole sånger, af hvilka tiden öfverflödar".²⁶ Utgångspunkten tycks ha varit några av hans 1793 publicerade *Kyrko-Sånger*, återutgivna 1806. Ur denna samling har Ödmann hämtat texten till arian *Ej solen mera sprider det ljus af Gud hon fick* och till koralen *Din ondska, fallna slägte!, sin udd mot Jesus hvässt*. Denna bakgrund bidrar till att förklara textligheterna i inledningen och första och fjärde avdelningen.

Följande karakteristik av den p.g.a. feberfrossa sängliggande Ödmann visar att hans oratorier utgjorde en viktig komponent i eftervärldens minne av honom: "Den skumögde siaren, som ej rest utom sin kammare, hade underrättelse att meddela från norra och södra hemisferen, förtelj-

de för de undrande hvad märkligast skett, hvad vigtigast uppfunnits eller upptäckts förr eller nyss mellan jordens båda poler. Mellanåt, ur djupsens nöd, reste han upp ej den lama, stoftbundna kroppshyddan, men sin ofängslade själ, i helig fröjd, och sjöng vid sin harpas ljud, på toner ur eget hjärta en sång i högre choren om *Försonaren på Golgatha* och *Försonaren på Oljoberget*, låg sedan lugn och mild lutad som Johannes till Mästarens bröst, icke utkrävande, men förbidande sin arvedel i ljuset." ²⁷

Oratoriets text

Enligt Wijkmark återspeglar Ödmanns psalmtexter "den moderata upplysningens fromhetsliv" med "människolivets inramning i den gudomliga världsstyrelsen" och en kristendom som yttrar sig i "förnöjsamhet och dygd". ²⁸ Även oratoriets inledning beskriver världen som "öfverströmmad af nåd" och genomströmmad av "himlarnas sånger". "Högt öfver Rymderna" sitter "Allfadren på thronen" och den himmelska sfären målas i ett upplyst ljus: "omstrålad af helighetens klarhet, af kärlekens rättvisa, af ljusets eviga dag, af ljusets salige Andar tillbedjande, beundrande, lofsägande". Enda molnet i denna ljusa värld tycks vara mänsklighetens "brott" mot de gudomliga "helighetens lagar", vilket kräver någon typ av åtgärd.

Men Gud är inte bara "helig" utan också "nådig" och världen är inte enbart "öfverströmmad af brott" utan även "af nåd". Den "kärlekens rättvisa" och "vishet och nåd" som ryms i Ödmanns gudsbild finner på råd som får "syndare [att] häpnna". Den himmelska domstolen avkunnar överraskande "en nådens dom till frid". Gud både "*vill* och *kan*" föra "mörkrets barn till ljuset". Skaparen,

"den magt som alt har danat", är alltså "samme Gud" som banat vägen till frid och försoning.

"Jordens folk" uppmanas därför att komma till korset för att "skörda himlens nåd", de "lifvets frukter" som gör människan "säll och lycklig", alternativt "säll och helig". Liknande antiteser strös ut i texten och bildar genom ständiga återkopplingar en helhet. Ödmann anknyter också till svensk psalmtradition, t.ex. i uppmaningen att "skåda" och uttrycket "Du ... som tålig 'fanns". Här återklingar ur 1695 års psalmbok både *Skåder, skåder nu här alle* (nr 156) och *O Rene Gudz Lamb ... alltid befunnen tolig* (nr 150).

Ödmann beskriver dramatiskt händelserna på Golgatha. Hela skapelsen dras in i skeendet. "Sorgedrägt ikläder naturen, dödsångest quäfver dess andedrägt. Natt blifver dagen. Bergens evige grundvalar skakas." Inte ens solen sprider sitt sken, "det ljus af Gud hon fick". All mänsklig ondskas har samlat sig mot den korsfäste, "sin udd mot Jesum hvässt". Han ger "sitt liv för bröder". Genom allt hörs ändå "Försonarens 'Fader förlåt!'"

I detta yttre händelseförlopp döljs enligt Ödmann ett gudomligt skeende: "Skymd för den verld Han går att försona, Mennisko-Sonen i Gudomens skrud gifver sitt lif för att syndare skona." Gud själv dör, "människosonen i gudomens skrud", enligt Johannesevangeliets ord att "Jag och Fadern är ett".²⁹ Matteusevangeliets skildring att "ifrå sjetten timman vardt ett mörker öfver hela landet, intill nionde timman" (enligt 1703 års översättning) utlägger Ödmann symboliskt, "en jord där Jesus lider är icke värd dess [solens] blick".

Det fördolda förstärks också genom att "en tystnad varder i himmelen". Jesu död innebär något extraordinärt, något att stanna upp inför och be-

grunda: "Böje sig all verlden!" när "Jesu sista timma blir frälsta världens hopp". Genom att "skåda" och begrunda Kristi lidande kan människan komma till insikt om sin egen belägenhet, men också om var "syndares tillflyckt och salighet" finns att hämta. Ödmann uppmanar genom sitt oratorium hela världen – "Frälsta verld!" – att "Skåda den nåd, som beredde ljusets dagar!"

Något nytt har nämligen kommit, "friden". Här tycks Ödmann bli personligt inkännande. Vad försonaren åstadkommit genom sin död och erbjuder genom sitt evangelium är en frid som "gifves mildt", till skillnad från den lag som "gafs med blix och dunder" till Mose på Sinai berg. Gudsrelationen präglas av frid och försoning. Mänsklighetens djupaste önskan är uppfylld, "Jordens böner äro hörda: alt fullkomnadt är".

Människan behöver nu inte nöja sig med att likt en upplysningsman som Linné – delvis även Ödmann – "se Gud på ryggen". En djupare gudsgemenskap är möjlig och kan göra människan "säll och lycklig". Den vackra arian *Lär mig rätt Din kärlek värda, Du som mild och tålig [be]fanns* sammanfattar på individnivå hela oratoriets innehåll. Denna vänskapliga gudsrelation kompletterar bilden i oratoriets inledning, där Gud är den "högt öfver rymderna" upphöjde "Allfadern". Så slutar oratoriet i en lovsång där kristna "benådningen fira" och "hjertat sitt (lov)offer till fridsfursten bär". "Himmel och jord" förenas i ett "Amen!"

Ödmanns teologi

Oratoriets titelbegrepp *försoning* var för teologie professor Ödmann sedan länge en teologisk nyckelterm och bör inte förstås som betingad av den dåtida politiska situationen. Redan i sitt företal till

Försök till kyrkosånger 1798 hade han deklarerat att "Försoningsläran, Christendomens grundpelare, bör öfveralt förutsättas, såsom erkänd och vördad". Försoning var den bakgrund mot vilket allt annat avtecknade sig, även om Ödmann erkände att begreppet kanske inte kunde användas i "Psalmer, som afhandla Guds Varelse, Guds Allmagt, Försyn och lekamliga välgörningar. Hvert ämne har sin tid och sin krets." Försoning var dock "Christendomens grundpelare" och "grund för all kraft till godt", dvs. för ett rätt etiskt handlande. Ödmanns uppmaning "Kom till korsets fot och skörda himlens nåd som bjudes där" bör därmed ses i ett helhetsperspektiv av både gudsgemenskap och mänsklig handling. Han baserade sin försoningslära på Paulus ord (2 Korintierbrevet 5:18) som enligt Karl XII:s kyrkobibel 1703 löd:

alltsamman är af Gudi, den oss med sig sjelf försonat hafver genom Jesum Christum, och gifvit oss ämbetet att predika samma försoning. Ty Gud var i Christo, och försonade verldena med sig sjelfvom, och förebrådde dem intet deras synder, och hafver beskickat ibland oss försoningenes ord.

Ödman såg ett olösligt samband mellan "frälsningmedlet" och "frälsningen", alltså Jesu offer på Golgata och Guds omskapande kraft i den enskilde människan. 1802 beskrev han återlösningen som ett avhjälpande av människans "brist eller förderf eller hwad man kallar det". Bristen bestod enligt vad Ödmann förstått ("så mycket jag kunnat utröna") i "*culpa* [skuld, fel, förvillelse] och *reatus* – det är ont samvete för det förflutna", men också i "*dominium peccati* [syndernas herravälde] eller *Servitus* [slaveri] för det närvarande" samt "oförmögenhet att i detta alt reda sig *ut pro futuro* [inför framtiden]". Det kunde kallas arvssynd och inne-

bar sinnlighetens urartning och seger över förnuftet.³⁰ 1804 menade han visserligen att "Arfsynd är ett otjenligt ord. Men [det] bör icke borttagas utan definieras." Synd var en villfarelse, "*errare a meta*" [att misstaga sig när det gäller målet]. Guds högsta gåva var förnuftet och det skulle användas. Ett av Ödmanns uttryck var "Att smäda Guds högsta gåfva i naturen, är att smäda gifvaren".³¹ AvhjälpanDET av människans "brist" skedde dels "utanför människan", genom Kristi "lidande" som ett *ablatio culpae* [avlägsnande av skulden och förvillelsen], dels "i människan", genom Jesu "sedelära, exempel och kraft" och genom hans "ord och dess Ande, som gifwer ljus, uppsåt, fullbordan".

Det går att se en viss förskjutning hos Ödmann till att betona det subjektiva i försoningen. Drygt tio år senare jämställde han uttrycket att Kristus "borttager världens synder" med orden "att undanröjda bördan från andras axlar". Han betonar då också att det "för Skaparens ändamål [är] en nödvändighet, att den allmänna benådningen antages till enskild helgelse". Etiken var viktig. Kombinationen av termerna benådning och helgelse i det tryckta texthäftets formulering "säll och *helig*" kan noteras. Partituren har istället "att dig säll och *lycklig* göra".

Ödmanns uttryck "segren vunnen" kan uppfattas som en anknytning till en s.k. klassisk försoningslära. Kristus har genom sitt liv segrat över alla makter som håller människan fången, med Luthers ord "fördärvmakterna". Människan erbjuds genom Kristus delaktighet i denna seger.³²

Några år efter oratoriets tillkomst kritiserade Ödmann i ett brev sin samtids upplysningsinfluerade teologi, *neologin*. Som ansvarig för prästutbildningen i Uppsala skriver han: "Jag vet ej,

hvarföre en Lärare skämmes att på predikostolen nämna Jesus såsom Frälsare, Försonare, Återlösare. Stå då desse ord icke i Svenska Academiens nya lexicon? Äro de icke god Svenska? Mig synes det ej vara nog att omtala Jesu Lära, Jesu Lärjungar ongefär så, som man omtalar en Linnés System, Linnés disciplar.³³ Vet man då icke att ännu finnas många, ja i sjelfva Stockholm, som med förtröstan nämna dessa ord och med glädje höra dem! Jag är derom så mycket vissare [efter] som uti sjelfva Stockholm, mina predikoutkast, i hvilka försoningsläran, såsom grund för all kraft till godt, dominerar, haft en otrolig afsättning [...] En och annan Präst i detta stift, [en] af mina vänner, har vänligen gjort mig denna förebråelse, att jag leder seminaristerna på orätta spår. Är detta den Uplysning, om hvilken man så mycket ropar, till och med i Prästeståndets protocolle, så kunde den snart blifva ett slags budkafvel emot all sann Christendom efter Evangelii grundsatser, som lägga en på Jesu försoningsdöd grundad förtröstan till grundval för all dugelig hjertats förbättring. Jag låter mig af alt detta icke förvillas från min method. Den kan ej falla förrän Guds ord fallit."³⁴

Sammanfattningsvis lyfter Ödmann alltså fram både den objektiva och subjektiva aspekten i försoningsbegreppet, både Gud och människa ses som aktiva i försoningsprocessen. I oratoriet tycks det subjektiva få ett visst företräde. Det av Liedgren beskrivna stora avståndet mellan Gud och människa i Ödmanns *Kyrkosånger* 1798 blir därigenom mindre framträdande.³⁵

Nutida och dåtida aspekter

Ett nutida framförande av oratoriet i en musikgudstjänst eller kyrkokonsert ger anledning till att

reflektera över vad försoningsteologi är idag. En möjlig väg kan då vara att kortfattat redovisa den flerdimensionella förståelsen av golgatadramat redan i Nya testamentet. Ur denna tidiga textmassa kan fler tolkningsnycklar – kanske både sagda och sjungna – få komplettera oratoriets text.³⁶ Den svenska psalmboken ger ytterligare möjligheter.

Ordet *försoning*, på grekiska *katallasso*, innebär att förlikas, bli sams, sluta fred, förnya vänskap och gemenskap. Initiativtagare till detta är Gud själv. Försoningen är ett kosmiskt skeende som omfattar allt, "både det på jordene och i himmelen är" (Kolosserbrevet 1:20, 1703 års översättning). Den berör alltså långt mer än individers eller hela mänsklighetens brott mot gudomliga bud, även om Ödmann gärna talar om mänskligheten kollektivt genom sitt uttryck "fallna slägte".

Ett annat grekiskt begrepp i Bibeln är *hilaskomai* som har betydelsen *att sona*, dvs. blidka någon som är vredgad. Det är lätt att blanda ihop verben försona och sona. Ödmann talar i sats 12 om Jesu "blod och försoning" men tycks snarare mena soning. Mänskligheten uppvisar ett flertal religioner med synsättet att gudens vrede måste blidkas. I Bibeln tycks *soning* mer ha betydelsen av rening, ett återställande av kultisk renhet genom att det orena torkas bort eller täcks över. En gång om året, på den stora försoningsdagen *Yom Kippurim*, gick den judiske översteprästen in i templets allra heligaste med blodet av offerdjur och bestänkte *nådatronen* eller *nådestolen* därinne. Avsikten var att rena helgedomen från "Israels barnas orenhet, och ifrå deras öfverträdelse i all deras synder" (Tredje Mosebok 16:16, 1703 års översättning). I Nya testamentet är Jesu kors den *nya nådestolen*. Enligt nattvardssången "O Guds

Lamm som *borttager* världens synder" är det Gud som utför reningen genom Kristus.

Ödmann avvisade bestämt att Gud skulle *kräva* ett offer – "Gud har aldrig upphört att vara oföränderlig". Snarare är det Gud som köper tillbaka det som orättmätigt tagits ifrån honom och som egentligen tillhör honom. Ödmanns tänkvärda formulering är "Kärlekens rättvisa" och han poängterar att Jesu död var ett offer av kärlek, för att den enskilde skulle inse "huru högt Du älskat mig". Att Kristus gav sitt liv "till återlösning [grekiska: *lytron*]³⁷ för många" enligt Matteusevangeliet 20:28 i 1703 års översättning, gällde inte bara *dominium peccati* utan också *liberatio a poenis promeritis*. De båda latinska uttrycken kan översättas med "misstagens eller syndernas herravälde", alltså en subjektiv och etisk aspekt, respektive "en befrielse genom gottgörande och ersättande förtjänster", en mer objektiv aspekt. Genom sistnämnda "ersättning" gjordes "Guds fria nåd rättvis". Lösningen får himlarna att lovsjunga Guds "vishet och nåd" och syndare att i häpnad inför korset beundra Guds "råd".

Även *benådningen* i den himmelska domstolen kan problematiseras. Visserligen handlar det i oratoriet om en överraskande "nådens dom till frid" efter att frågan om vad som "fullbordats" oroligt har formulerats. Att Ödmann använder sig av en juridisk tankemodell bör inte absolutifieras. I teologins historia har bilden av *benådning* eller *rättfärdiggörelse* periodvis framhävts som det centrala, men ibland utan att bakgrunden i romerskt rättstänkande gjorts tydlig. Visserligen erbjuder en juridisk förståelsemodell viktiga aspekter på ordet försoning, tydliggjorda i försoningsprocesser som exempelvis i 1990-talets Sydafrika eller i den sprid-

da "sinnesrobönen". Syftet är här att avsluta våldspiraler och att få individen att försona sig med sitt eget liv. Men trots alla individuella och kollektiva omänskliga brott mot vad som kan uppfattas som tillvarons etiska grundordning, kan gudsrelationen inte enbart sättas på en juridisk formel.

Ödmann kombinerar sinnrikt begreppen *offer*, *tillgift* (förlåtelse) och *benådning*: "Offret är redo och friden bebådas. Tillgift beredes för trampade bud. Så våra bröder på jorden bebådas." Följden blir att "Korset lifvets frukter bär". Att försonaren blivit korsfäst innebär visserligen enligt Bibeln en förbannelse, "smälek", men trädet har samtidigt en positiv symbolisk laddning som livets träd. Inte underligt att alla kristna uppmanas att "falla för Korset och hylla Din spira, höja sin röst och välsigna Ditt namn." Korset blir segertecknet, spiran i handen på det nya gudsrikets Konung.

Nutida jämförelse

Sökandet efter försoning mellan människa och det gudomliga är ett centralt tema i många religioner. Oratoriets titel pekar på ett mycket centralt mänskligt problemkomplex. I kristen teologi 200 år efter Ödmann ligger betoningen dock mer på *inkarnationen*, det gudomligas människoblivande. Kristus har med *hela* sitt liv uppenbarat det gudomligas innersta väsende och skapat försoning. Kristi död på korset är därmed på inget sätt oviktig, snarare är den kulmen som sammanfattar helheten av hans offer.³⁸ Korsdöden tydliggjorde inte bara människans ondska utan även Guds ständiga och kärleksfulla självutgivande för sin skapelse. Uppståndelsen förstås som ett sanktionerande gudsingripande men visar samtidigt dödens relativitet.

Typiskt för sin tid nämner Ödmann inte uppståndelsen i sitt oratorium. Visserligen är det avsett att framföras på långfredagar, men tystnaden avslöjar en hel del om dåtidens teologiska betoning av långfredagen. Upplysningstiden hyste en allmän skepticism inför uppståndelsen, vilket hindrade teologer från att foga in Kristi uppståndelse i försoningsläran. Därmed kom de ofta att fokusera på korset.³⁹ Ödmann var skeptisk till upplysningsteologin, vilket formuleringarna "segren vunnen" och "ljusets dagar" visar.

Inte heller ges den heliga Anden en tydlig plats i oratoriet, även om Ödmann i ett annat sammanhang talar om Jesu "ord och dess Ande, som gifwer ljus, uppsåt, fullbordan". Den "förtröstan" han nämner i oratoriet kan förstås som en motvikt mot en rent moralistisk kristendom. En sann kristendom "efter Evangelii grundsatser" var enligt honom att lägga "en på Jesu försoningsdöd grundad *förtröstan* till grundval för all dugelig hjertats förbättring". Det överensstämmer med nutida teologi där människans kärnproblem är tendensen att sätta sin existentiella tillit till annat än tillvarons grund, det yttersta Varat, Gud. Denna brist eller synd leder till både individuell och social desorientering. Kristi kärleksoffer krävde det yttersta och manar till efterföljd. En sådan är dock bara möjlig i gudsgemenskap, med hjälp av helig Ande. Anden är därmed Kristi Ande.

Diskussionen om försoningsläran var intensiv i Ödmanns samtid och han tycks i sin oratorietext 1808 representera en modifierad uppfattning i jämförelse med äldre luthersk ortodoxi men också i jämförelse med upplysningstiden. Erik Gustaf Geijer, en annan person i Hæffners umgängeskrets i Uppsala och en av förgrundsgestalterna inom

den uppblommade romantiska idealismen, blev några år senare dragen inför domstol i frågan, men frikänd. I sin skrift *Thorhild* 1820 hade han öppet tagit avstånd gentemot den lutherska ortodoxins juridiska försoningslära utan att för den skull vilja avsäga sig sin kristna tro. Han hänvisade istället till andra tolkningar som fanns i Nya testamentet. Problemet beskrev Geijer som den mänskliga kunskapens brister, inte den religiösa eller yttersta verkligheten i sig.

Nutida teologi och Ödmann är överens om att ingen historisk händelse har ändrat Guds försonande grundattityd – inte ens Jesu död på korset. För 200 år sedan hävdade Samuel Ödmann förtröstansfullt att Skapelsens Gud också är försoningens Gud: "I den magt [makt] som allt har dånat din försoning känna lär, samme Gud dig vägen banat". Detta är ett viktigt budskap också idag och förmedlas genom hans och Hæffners gemensamma oratorium *Försonaren på Golgatha*.

Framföranden av oratoriet

1992 framfördes kompositionen vid en musikgudstjänst i Gamla Uppsala kyrka, där Ödmann var prebendekyrkoherde men möjligen aldrig satte sin fot beroende på sitt sängliggande liv relaterat till ständig frossa. Dock finns hans grav på kyrkogården vid kyrkan. Framförandet 1992 var troligtvis första gången som oratoriet hördes i Uppsala i originalversion sedan Hæffners tid och det spelades in. Vid konserten användes kopior av originalmanuskriptens noter, vilket orsakade vissa problem för kör och instrumentalister. Med denna edition är detta problem undanröjt.

Närmast föregående framförande tycks ha ägt rum 1933 i samband med 100-årsminnet av Hæff-

ners död. I hans tyska födelseort Oberschönau sjöngs då oratoriet på tyska (*Der Erlöser*) den 28 maj, Hæffners dödsdag.⁴⁰ I Sverige arrangerades de två sista satserna (12 och 13) för stor orkester av Ellberg och framfördes i Stockholm. Notmaterial- et finns på Statens musikbibliotek i Stockholm. I Uppsala genomförde Musikhistoriska föreningen samma år en minneskonsert den 7 december (!) då hela oratoriet fick klinga, men med en annan slutfuga (13*). Tyvärr har endast delar av denna fuga återfunnits, men om mer skulle påträffas kunde den kanske återskapas i sin helhet – även om dess ursprung kan diskuteras.

Kommentar och edition: Anders Dillmar ©

English summary

The Passion Oratorio *The Redeemer* at Golgotha (Calvary)* was premiered on Good Friday 1809 in Uppsala (Sweden) by the university's student choir. It happened at a charity concert for the "city's poor school". The external framework was dramatic with a burning Russian war of aggression, but also a Swedish coup in Stockholm where the king was deposed and sent into exile.

The composer of the music was the newly formed student choir's conductor Johann Christian Friedrich Hæffner (1759-1833), the university's newly appointed *director musices*. During his time as court conductor in Stockholm, he had also conducted the Swedish premieres of Mozart's *Requiem* and Haydn's *Creation*. In his own oratorio, he took into account the modest resources in Uppsala; in addition to the choir, a number of students participated as soloists as did an unclear number of string musicians. The oratorio was much appreciated and was performed again (by popular demand) in Uppsala after only one week. Later, during the first part of the 19th century it was also performed in many different places in Sweden.

The lyricist Samuel Ödmann, was professor of theology as well as *inspector musices* at the university. Unlike, for example, Bach's Passions

of John and Matthew, which give the Gospel accounts of Easter a dramatic musical form, commented on in arias and chorales, *the Redeemer at Golgotha* should rather be understood as a drama of ideas centered on the concept of atonement*. Ödmann describes this as "the cornerstone of Christianity" and "the foundation of all power for good". True Christianity laid "a trust based on the atoning death of Jesus" as the basis for "the improvement of all able hearts".

The external course of events of the oratorio conceal a divine event and the whole world is called to "See the grace that prepared the days of light". Through such contemplation, humankind can come to an understanding not only of its own situation, but also of where "the refuge and bliss of sinners" is. One does not have to content oneself with – like Linnaeus, a man of Enlightenment – "seeing God on his back", but can reach a deeper relationship with God and become "blessed and happy". Consequently, the oratorio ends in a hymn in which both "Heaven and earth" agree "Amen! Hallelujah!"

Ödmann agrees with contemporary Christian theology that no historical event has changed God's conciliatory attitude – not even Jesus' death on the cross. The God who created the world also wants to create reconciliation: "Come to know your redemption through the power that created all things – this same God has also made a path for you." This is an important message even today.

Anders Dillmar, editor ©

Short biography

The composer and musician Johann Christian Friedrich Hæffner, born 1759 in Oberschönau, south Germany, came to Sweden in 1781. First he was active in Stockholm, as an organist of the German parish and eventually as court conductor. Hæffner was elected member of the Swedish Royal Academy of Music in 1788. Twenty years later he moved to Uppsala to work as director of music at the university, and from 1821 he also became cathedral organist of this town.

For a long time, Hæffner was of great importance to the Swedish music scene. He composed in a variety of genres, transcribed folk songs and is perhaps most famous for a chorale book with organ accompaniment in the style of the time, which was written for the new Swedish hymnal of 1821. Abroad, he is primarily known as a composer of opera music. In addition to music, he was also a skilled silhouette artist and an entomologist. He died in Uppsala on May 28, 1833.

* Given Ödmann's view that not even Jesus' death on the cross changed God's basic attitude of reconciliation, the concepts of *Reconciliator* and *Reconciliation* would possibly be conceivable here.

FÖRSONAREN PÅ GOLGATHA

Inledning

Nº 1 *Skåda, frälsta verld!, den nåd som beredde ljusets dagar!* Trio (TBB) & kör Sida 1

Första afdelningen

Nº 2 *Djupt till stoftet sänke sig min blick!* Solo (T) 5

Nº 3 *Himlarne sjunga, o Fader, din ära, vishet och nåd.* Tutti 8

Nº 4 *Skymd för den verld Han går att försona.* Trio (STB) & kör 17

Andra afdelningen

Nº 5 *Han går att uppoffra sitt lif för bröder, brottsliga.* Solo (T) 22

Nº 6 *Ej solen mera sprider det ljus af Gud hon fick.* Solo (T) 25

Nº 7 *Skyarne hotande välfva.* Kör 28

Nº 8 *Frälsta verld! vid dessa under öppnar nåden dig sin famn.* Trio (TBB) & kör 35

Tredje afdelningen

Nº 9 *Och denna välgörande hand - vid korset fästad!* Duett (SB) 38

Choral *Din ondska, fallna slägte!, sin udd mot Jesum hvässt.* Kör (församling?) 40

Nº 10 *Lär mig rätt din kärlek vörda.* Solo (S) & kör 41

Fjerde afdelningen

Nº 11a *Det är fullkomnadt!* Soli (S,T,B) 47

Nº 11b *Nådens dom, till frid beslutet, jordens folk förkunnas här.* Duett (ST), solo (B), kvartett (TTBB) & kör 49

Nº 12 *Himmel och jord sina sånger förena.* Kör 54

Nº 13 *Amen! Halleluja!* Kör 62

Försonaren på Golgatha

J C F Hæffner (Uppsala 16 januari 1809) – Orden af Samuel Ödmann

Inledning (No 1)

Moderato

Trenne Solo Röster:

Första tenor

Första bas

Andra bas

Skå - da, fräls - ta verld!, den nåd, skå - da, fräls - ta verld!, den nåd,

Skå - da, fräls - ta verld!, den nåd, skå - da, fräls - ta verld!, den nåd,

Skå - da, fräls - ta verld!, den nåd, skå - da, fräls - ta verld!, den nåd,

Allmän Chor:

Soprano

Alt

Tenor

Basso

Skå - da, fräls - ta verld!, den nåd, skå - da, fräls - ta verld!, den nåd,

9

som be - red - de, som be - red - de, som be - red - de lju - sets da - gar!

som be - red - de, som be - red - de lju - sets da - gar!

som be - red - de, som be - red - de lju - sets da - gar!

17

Du, som i ditt öf - ver - dåd tram - pat he - lig - het - ens la - gar,

Du, som i ditt öf - ver - dåd tram - pat he - lig - het - ens la - gar,

Du, som i ditt öf - ver - dåd tram - pat he - lig - het - ens la - gar,

25

skå - da e - vig - het - ens råd, skå - da e - vig - het - ens råd!

skå - da e - vig - het - ens råd, skå - da e - vig - het - ens råd!

skå - da e - vig - het - ens råd, skå - da e - vig - het - ens råd!

*Trenne Solo Röster:**(med half röst)*

Skå - da här det blod som rann, skå - da här det blod som rann

Skå - da här det blod som rann, skå - da här det blod som rann

Skå - da här det blod som rann, skå - da här det blod som rann

Allmän Chor:

Skå - da e - vig - het - ens råd!

Skå - da e - vig - het - ens råd!

Skå - da e - vig - het - ens råd!

Skå - da e - vig - het - ens råd!

Skå - da e - vig - het - ens råd!

att dig säll och lyck - lig gö - ra, att dig säll och lyck - lig gö - ra! Hos din Gud, som

att dig säll och lyck - lig gö - ra, att dig säll och lyck - lig gö - ra! Hos din Gud, som

att dig säll och lyck - lig gö - ra, att dig säll och lyck - lig gö - ra! Hos din Gud, som

55

vill och kan, hos din Gud som vill och kan till lju - set fö - ra,
 vill och kan, hos din Gud som vill och kan till lju - set fö - ra,
 vill och kan, hos din Gud som vill och kan mörk - rets barn till lju - set fö - ra,

Trenne Solo Röster:

65

p
 du din fräls-ning sa - lig fann,
p du din fräls-ning sa - lig fann,
p du din fräls-ning sa - lig fann,
 du din fräls-ning sa - lig fann,

Allmän Chor:

f
 du din fräls-ning sa - lig fann, du din fräls-ning sa - lig fann!
f du din fräls-ning sa - lig fann, du din fräls-ning sa - lig fann!
f du din fräls-ning sa - lig fann, du din fräls-ning sa - lig fann!
f du din fräls-ning sa - lig fann, du din fräls-ning sa - lig fann!

Första afdelningen (No 2)

Moderato

81

Första tenor

Djupt till stof-tet sän-ke sig min blick! Högt öf-ver

1 violin

2 violin

Viola

Basso (+vlc)

Rym-der-na lyf-te sig min An-de högt till All - fad-ren på thro-nen sit-tan-de, om-strå-lad af he-lig-he-tens klar-het af

f *f* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp* *f* *fp*

kär - le-kens rätt - vi-sa af lju-sets e - vi-ga dag, af lju - sets sa - li-ge An - dar till bed - jan-de, be - und - ran-de lof-

fp *fp* *fp* *fp*

säg - an - de. En verld öf - ver - ström - mad af

f *f* *p* *f* *fp*

f *f* *p* *f* *fp*

f *f* *p* *f* *fp*

f *f* *sf* *p* *f* *fp*

brott, en - da mol - net i lju - sets bo - ning! En verld öf - ver - ström - mad af nåd, äm - net för him - lar - nas sång - er!

p *f* *p < f* *fp* *f*

p *f* *p < f* *fp* *f*

p *f* *p < f* *fp* *f*

p *f* *p < f* *fp* *f*

Första afdelningen (No 3)

Moderato vivace

Solo Röster:

116

Första tenor

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Andre tenor

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Första bas

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Andra bas

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Allmän Chor:

Discant

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Alt

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Tenor

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

Basso

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra. Him - lar - ne sjung - a, O

1 violin

f *ff*

2 violin

f *ff*

Viola

f *ff*

Violoncell

f *ff*

Basso

f *ff*

Fa-der! Din ä - ra, *p* Him-lar-ne sjung-a Din vis - het och nåd,
 Fa-der! Din ä - ra, *p* Him-lar-ne sjung-a Din vis - het och nåd,
 Fa-der! Din ä - ra, *p* Him-lar-ne sjung-a Din vis - het och nåd,
 Fa-der! Din ä - ra, *p* Him-lar-ne sjung-a Din vis - het och nåd,

Fa-der! Din ä - ra, *f* Him - lar-ne sjung - a Din vis-het och nåd, *p* Him-lar-ne sjung-a, O
 Fa-der! Din ä - ra, *f* Him - lar-ne sjung - a Din vis-het och nåd, *p* Him-lar-ne sjung-a, O
 Fa-der! Din ä - ra, *f* Him - lar-ne sjung - a Din vis-het och nåd, *p* Him-lar-ne sjung-a, O
 Fa-der! Din ä - ra, *f* Him - lar-ne sjung - a Din vis-het och nåd, *p* Him-lar-ne sjung-a, O

p *f* *p* *f*

f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *p* Him - lar-ne sjung-a, O Fa - der! Din ä - ra,
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *p* Him - lar-ne sjung-a, O Fa - der! Din ä - ra,
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *p* Him - lar-ne sjung-a, O Fa - der! Din ä - ra,
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *p* Him - lar-ne sjung-a, O Fa - der! Din ä - ra

Fa-der! Din ä - ra. *f* Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra,
 Fa-der! Din ä - ra. *f* Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra,
 Fa-der! Din ä - ra. *f* Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra,
 Fa-der! Din ä - ra. *f* Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra,

f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *ff* *p*
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *ff* *p*
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *ff* *p*
f Him-lar-ne sjung-a, O Fa-der! Din ä - ra, *ff* *p*

legato
pizzicato

Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd,

Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd,

Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd,

Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd,

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra, Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd.

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra, Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd.

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra, Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd.

f Him - lar - ne sjung - a, O Fa - der! Din ä - ra, Him - lar - ne sjung - a Din vis - het och nåd.

f *col arco*

sf

Syn-da-re fräls-te, sitt of-fer Dig bä-ra, häp-ne vid kor-set be-un-dra Ditt råd. Rätt-vi-san ta-lar och ljung-el-dar brin-na,
 Syn-da-re fräls-te sitt of-fer Dig bä-ra, häp-ne vid kor-set, be-un-dra Ditt råd. Rätt-vi-san ta-lar och ljung-el-dar brin-na,
 Syn-da-re fräls-te sitt of-fer Dig bä-ra, häp-ne vid kor-set, be-un-dra Ditt råd. Rätt-vi-san ta-lar och ljung-el-dar brin-nas
 Syn-da-re fräls-te, sitt of-fer Dig bä-ra, häp-ne vid kor-set, be-un-dra Ditt råd. Rätt-vi-san ta-lar och ljung-el-dar brin-na,

f sky - ar - ne sän - ka sig ry - tan - de ner.

f sky - ar - ne sän - ka sig ry - tan - de ner.

f sky - ar - ne sän - ka sig ry - tan - de ner.

f sky - ar - ne sän - ka sig ry - tan - de ner.

p Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na.

p Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na.

p Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na.

p Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na.

f *sf* *sf* *p*

f *ff* *sf* *sf* *p*

f *ff* *sf* *sf* *p*

f *ff* *sf* *sf* *p*

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na, *p* kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na, *p* kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na, *p* kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na, *p* kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,
f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för - svin - na,

f *legato*
pizzicato

strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger. *f* Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger. *f* Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger. *f* Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger. *f* Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

f Kär - le - ken ta - lar och mol - nen för-svin - na, strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.
p Strå - len sin klar - het åt rym - der-na ger.

f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*
f *p* *f* *p* *f*

Första afdelningen (No 4)

Trenne Solo Röster:

Grave, Andantino sostenuto

175

Discant

Discant musical staff with lyrics: *p* Skynd för den verld Han går att för - so-na, Men-ni - sko - Son-en i Gud-om-ens skrud gif-ver sitt lif för att syn-da - re sko - na.

Tenor

Tenor musical staff with lyrics: *p* Skynd för den verld Han går att för - so-na, Men-ni - sko - So-nen i Gud-om-ens skrud gif-ver sitt lif för att syn-da - re sko - na.

Bas

Bas musical staff with lyrics: *p* Skynd för den verld Han går att för - so-na, Men-ni - sko - So-nen i Gud-om-ens skrud gif-ver sitt lif för att syn-da - re sko - na.

Allmän Chor:

Discant

Alt

Tenor

Basso

1 violin

1 violin musical staff with dynamics *p* and *p*.

2 violin

2 violin musical staff with dynamics *p* and *p*.

Viola

Viola musical staff with dynamics *p* and *p*.

Violoncell

Violoncell musical staff with dynamics *p* and *sf*.

Basso

Basso musical staff with dynamics *p* and *sf*.

pizzicato

col arco

p Off-ret är re - do, fri - den be - bå - das. Till-gift be - re - des för tram-pa - de bud. Så vå - ra

p Off-ret är re - do, fri - den be - bå - das. Till-gift be - re - des för tram-pa - de bud. Så vår - ra

p Off-ret är re - do, fri - den be - bå - das. Till-gift be - re - des för tram-pa - de bud. Så vå - ra

Allmän Chor:

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå dig är verl - dar - nas Gud!

brö-der på jor-den be - nå - das. *p* Frids-fur-stens bud till sa-lig-het kal - la, ström-me vår fröjd i

brö-der på jor-den be - nå - das. *p* Frids-fur-stens bud till sa-lig-het kal-la, ström-me vår fröjd i

brö-der på jor-den be - nå - das. *p* Frids-fur-stens bud till sa lig-het kal - la, ström-me vår fröjd i

f He-lig och nå-dig är verl - dar - nas Gud!

f He-lig och nå-dig är verl - dar - nas Gud!

f He-lig och nå-dig är verl - dar - nas Gud!

f He-lig och nå-dig är verl - dar - nas Gud!

f *p* *f* *p* *f*

f *p* *f* *p* *f*

sf *f* *p* *f* *f*

sf *f* *f* *p* *f*

sf *f* *f* *p* *f*

sång - er - nas ljud! Him - ar - ne gläd - jas och rym - der - na skal - la!

sång - er - nas ljud! Him - lar - ne gläd - jas och rym - der - na skal - la!

sång - er - nas ljud! Him - lar - ne gläd - jas och rym - der - na skal - la"

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verl - dar - nas Gud!

p *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p* *f* *f* *p* *f*

p *f* *p* *sf* *p* *f* *f* *p* *f*

p *f* *p* *sf* *p* *f* *f* *p* *f*

Adagio

p Sam-lens, o christ-ne!,* för kors-et att fal-la!

p Sam-lens, o christ-ne!,* för kors-et att fal-la!

p Sam-lens, o christ-ne!,* för kors-et att fal-la!

Adagio

f He - lig och nå - dig är verld - ar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verld - ar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verld - ar - nas Gud!

f He - lig och nå - dig är verld - ar - nas Gud!

Adagio

Tempo primo

p *Adagio* *f* *Tempo primo* *p* *f*

p *Adagio* *f* *Tempo primo* *p* *f*

p *Adagio* *f* *Tempo primo* *p* *f*

p *Adagio* *f* *Tempo primo* *p* *f*

p *Adagio* *f* *Tempo primo* *p* *f*

* originaltext: "bröder"

Andra afdelningen (N^o 5)

Moderato

Solo Röst:
236
8
Andre tenor

Han går att upp-off-ra sitt lif, sitt lif för brö-der,

1 violin
p *cresc.* *p*

2 violin
p *cresc.* *p*

Viola
p *cresc.* *p*

Violoncell
p *cresc.* *p*

Basso
p *cresc.* *p*

brots-li-ga! På små-le-kens träd upp - sti-ger Han. En tyst-nad var-der i him-me - len.

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

pp *f* *p* *pp*

Bö-je sig all verld-en! Sor-ge-drägt i - klä-der na-tu-ren, döds-ång-est quäf-ver dess an-de-drägt. Natt blif-ver dag-en.

Risolut

f **Risolut** *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f **Risolut** *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f **Risolut** *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f **Risolut** *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

f **Risolut** *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*

Berg-ens e - vi-ga grund-va-lar ska-kas. Klip-por öp - nas, öp-nas att upp-slu - ka. En vink från kor-set, fräls-ning.

fp *tremulando* *f* *f* *f* *fp* *fp* *f*

fp *tremulando* *f* *p* *f* *p* *f* *fp* *fp* *f*

fp *f* *fp* *f* *f* *fp* *fp* *f* *fp* *f*

fp *f* *fp* *f* *f* *fp* *fp* *f* *fp* *f*

Hä - del-ser ström-ma, hä - del-ser öf-ver - röst - da-de af För - so - na-rens "Fa - der för-låt!"

f *p* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp*

fp *p* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp*

fp *p* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp*

f *p* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp*

fp *p* *cresc.* *fp* *pp* *pp* *pp*

Andra afdelningen (No 6)

Moderato

274

Tenor

8

Ej sol - en me - ra spri - der det ljus af Gud hon

1 violin

2 violin

Viola

Solo

Violoncell

Basso

282

8

fick, en jord där Je - sus li - der är ic - ke värd dess blick. Ej sol - en me - ra spri - der det ljus af Gud hon

fick, en jord där Je - sus li - der är ic - ke värd dess blick.

solo *tutti*

I nö - dens dju - pa dim - ma en nå - dens Sol går opp, då Je - su sis - ta tim - ma blir

f *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *fp* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

fräls - ta ver - dens hopp. I nö - dens dju - pa dim - ma en nå - dens Sol går opp, då Je - su sis - ta tim - ma blir

fräls - ta ver - dens hopp, blir fräls - ta ver - dens hopp.

Andra afdelningen (No 7)

Allmån Chor:

Allegro con brio

323

Discant

Alt

Tenor

Basso

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

The musical score is arranged in two systems. The top system contains four vocal staves: Discant (soprano), Alt (alto), Tenor, and Basso. These staves are currently empty, with only a bar line and a few notes visible in the first measure. The bottom system contains five instrumental staves: 1 violin, 2 violin, Viola, Violoncell, and Basso. The 1st and 2nd violin staves begin with a forte (*f*) dynamic and feature a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncell, and Basso staves also begin with a forte (*f*) dynamic and play a similar rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *f* (forte). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

Sky - ar - ne ho - tan - de välf - va. Klip - por - na rem - nan - de skälf - va. Blix - tar i rym - der - na sväf - va.

Sky - ar - ne ho - tan - de välf - va. Klip - por - na rem - nan - de skälf - va. Blix - tar i rym - der - na sväf - va.

Sky - ar - ne ho - tan - de välf - va. Klip - por - na rem - nan - de skälf - va. Blix - tar i rym - der - na sväf - va.

Sky - ar - ne ho - tan - de välf - va. Klip - por - na rem - nan - de skälf - va. Blix - tar, blix - tar i rym - der - na sväf - va.

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Verl - dar, verl - dar be - un - dra och bäf - va. Sky - ar - ne ho - tan - de

Verl - dar, verl - dar be - un - dra och bäf - va. Sky - ar - ne ho - tan - de

Verl - dar, verl - dar be - un - dra och bäf - va. Sky - ar - ne ho - tan - de

Verl - dar, verl - dar be - un - dra och bäf - va. Sky - ar - ne ho - tan - de välf - va.

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

sf

välf - va. Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar,
 välf - va. Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar,
 välf - va. Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar,
 Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na, blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar,

Musical score for a vocal piece, page 346. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are in Swedish and repeat across the staves. The piano part includes a prominent melodic line in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

verl-dar be-un-dra och bäf-va. Sky-ar-ne ho-tan-de välf-va.

verl-dar be-un-dra och bäf-va. Sky-ar-ne ho-tan-de välf-va.

verl-dar be-un-dra och bäf-va. Sky-ar-ne ho-tan-de välf-va.

verl-dar be-un-dra och bäf-va. Sky-ar-ne ho-tan-de välf-va. Klip-por-na rem-nan-de

Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar be - un - dra och
 Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar be - un - dra och
 Klip - por-na rem - nan-de skälf - va. Blix - tar i rym - der-na sväf - va. Verl - dar, verl - dar be - un - dra och
 skälf - va. Blix - tar, blix - tar i rym - der na sväf - va. Verl - dar, verl - dar be - un - dra och

bäf - va.
bäf - va.
bäf - va.
bäf - va.

This section contains four vocal staves, each with the lyrics "bäf - va." written below the notes. The staves are arranged in a system with a grand staff (treble and bass clefs) on the left. The music consists of simple melodic lines with rests.

sf
sf
sf
sf
sf

This section contains five instrumental staves (three treble clefs and two bass clefs). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. Dynamics markings of *sf* (sforzando) are placed below the staves. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

Andra afdelningen (N^o 8)

Trenne Solo Röster:

374

Sostenuto

Första tenor

Första bas

Andra bas

Allmän Chor:

Discant

Alt

Tenor

Basso

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

The musical score is written for a vocal soloist ensemble and a full orchestra. The vocal parts include First Tenor, First Bass, and Second Bass, with lyrics in Swedish: "Fräls - ta verld! vid des - sa un - der öp - nar nå - den". The instrumental parts include Discant, Alto, Tenor, Bass, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Bass. The score is marked *Sostenuto* and includes dynamic markings such as *mf* and *p*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is common time (C).

381

dig sin famn. Fräls - ta verld! vid des - sa un - der öp - nar nå - den dig sin famn. Lag - en gafs med
 dig sin famn. Fräls - ta verld! vid des - sa un - der öp - nar nå - den dig sin famn. Lag - en gafs med
 dig sin famn. Fräls - ta verld! vid des - sa un - der öp - nar nå - den dig sin famn. Lag en gafs med

387

blix och dun - der, lag - en gafs med blix och dun - der. Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.
 blix och dun - der, lag en gafs med blix och dun - der. Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.
 blix och dun - der, lag - en gafs med blix och dun - der. Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

Solo Røster: (Lento)

(Tempo primo)

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

p Fre - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

Allmån Chor:

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

p Fri - den!, fri - den gif - ves mild i Je - su namn.

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

p

p

p

p

p

Tredje afdelingen (No 9)

Solo Røster: **Adagio**

403

Discant

Bas

1 violin

2 violin

Viola

Basso (+vlc)

The musical score is written for a solo voice and a chamber ensemble. The tempo is Adagio. The score begins at measure 403. The Solo Røster part is written in a treble clef with a key signature of two flats. The ensemble parts are written in a bass clef with a key signature of two flats. The Solo Røster part consists of a single melodic line. The ensemble parts are written for Discant, Bas, 1 violin, 2 violin, Viola, and Basso (+vlc). The music features dynamic markings such as sf (sforzando) and p (piano). The Solo Røster part has a melodic line with a long note in the second measure. The ensemble parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Solo Røster part has a melodic line with a long note in the second measure. The ensemble parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Solo Røster part has a melodic line with a long note in the second measure. The ensemble parts have a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Och den-na väl-gö-ran-de hand! Och den-na hug-sva-lan-de röst!

Vid kor-set fäst-ad! Stum!

p

Och den-na lif-gif-van-de blick! Och det-ta tör-ne-be-krön-ta huf-vud!

Slock-nad! Ned-böjdt!

p

pp

Choral (No 9b)

Allmän Chör:

425

Discant
Alt

Tenor
Basso

Din ond - ska, fall - na släg - te!, sin udd mot Je - sum hväst. Den han - den Han dig
Du ser hans hjes - sa så - rad, ack, rys vid den - na blick! Den Den fot är ge - nom -

437

räck - te du som ser dig vid kor - set fässt. Du ser det ö - ga slum - tit, den
bå - rad, som dig till rädd - ning gick. Det bröst som för dig öm - mat den af

449

tung - a stum och kall, som öm - hets - tår - ar gju - tit och var - nat dig för fall.
spju - tet öpp - nat är, och det - ta blod, som ström - mat, din fräls - ning än be - gär.

Melodiversion ur J C F Häffners koralbok 1808, en revidering av 1697 års koralbok
Text av G F Gyllenborg, tryckt i S Ödmanns KyrkoSånger 1798 (nytryck 1806)

Tredje afdelingen (No 10)

Tempo giusto

461

Solo Röst:



Allmån Chor:

Discant



Alt



Tenor



Basso



1 violin



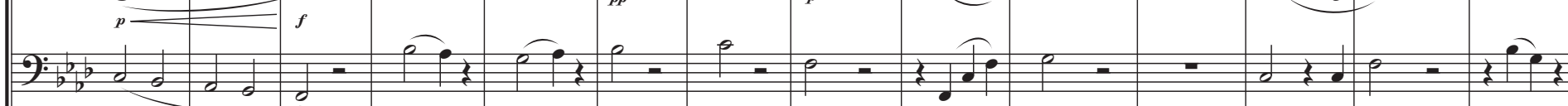
2 violin



Viola



Violoncell



Basso



Lär mig rätt Din kär - lek vör - da, Du, som mild och tå - lig 'fanns;* mild vid bo - jan - stunga bör - da,

pp p pp p pp p segue segue segue

tå - lig, tå - lig un - der tör - nets krans. Låt mig bätt - rings - tå - rar gju - ta på Din törn - be - ströd - da stig, och af

f p f p f p segue segue

* = befanns

Di-na plå-gor slu - ta hu - ru ömt Du äl - skat mig, hu - ru högt Du äl - skat mig.

Lär mig rätt Din kär - lek vör - da, Du som mild och tå-lik 'fanns; mild vid bo-jans tung-a bör - da,

segue

tå - lig, tå - lig un-der tör-nets krans. Låt mig bätt-rings-tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da

522

tå - lig, tå - lig un-der tör-nets krans. Låt mig bätt-rings-tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

stig, och af Din-a plå-gor slu - ta hu - ru högt Du äl - skat mig, hu - ru högt Du äl - skat

532

stig, och af Din-a plå-gor slu - ta hu - ru högt Du äl - skat mig, hu - ru högt Du äl - skat

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

mig!

Allmän Chör:

Låt mig bätt-ring - tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da stig, och af Di - na på - gor slu - ta hu - ru högt Du älskat

Låt mig bätt-rings-tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da stig, och af Di - na plå - gor slu - ta hu - ru högt Du älskat

Låt mig bätt-rings-tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da stig, och af Di - na plå - gor slu - ta hu - ru högt Du älskat

Låt mig bätt-rings-tå - rar gju - ta på Din törn-be - ströd - da stig, och af Di - na plå - gor slu - ta hu - ru högt Du älskat

sf sf *f f* *p*

sf sf *f f* *p*

sf sf *f f* *p*

sf sf *f f* *sf sf*

sf sf *f f* *sf sf*

mig, hu - ru högt Du ä - skat mig!
 mig, hu - ru högt Du ä - skat mig!
 mig, hu - ru högt Du ä - skat mig!
 mig, hu - ru högt Du ä - skat mig!

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

Fjerde afdelingen (No 11a)

Adagio

565

Discant

(Första) tenor

(Andra) bas

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

f *f* *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

f *f* *p* *p* *f* *p*

Musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has two flats. The vocal line has lyrics: "Nåden?" and "Domen?". The piano accompaniment is mostly rests, with some notes in the bass line.

Det är full - kom-nadt.

Musical score for the second system, featuring piano accompaniment. It consists of five staves: three treble clef staves and two bass clef staves. The key signature has two flats. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*. There are also accents and slurs throughout the piece.

Fjerde afdelingen (No 11b)

Solo Røster:

Andantino

589

Discant

Musical staff for Discant solo voice, showing a melodic line with lyrics.

Nå - dens dom till frid be - slu - ten jor - dens folk för - kun - nas här. Him - lens nåd till

Första tenor

Musical staff for First Tenor solo voice, showing a melodic line with lyrics.

Nå - dens dom till frid be - slu - ten jor - dens folk för - kun - nas här. Him - lens nåd till

Andra bas

Musical staff for Second Bass solo voice, showing a melodic line with lyrics.

Allmän Chor:

Discant

Musical staff for Discant choir, showing a melodic line with lyrics.

Alt

Musical staff for Alto choir, showing a melodic line with lyrics.

Tenor

Musical staff for Tenor choir, showing a melodic line with lyrics.

Basso

Musical staff for Bass choir, showing a melodic line with lyrics.

1 violin

Musical staff for Violin 1, showing a melodic line with dynamics and articulation.

2 violin

Musical staff for Violin 2, showing a melodic line with dynamics and articulation.

Viola

Musical staff for Viola, showing a melodic line with dynamics and articulation.

Violoncell

Musical staff for Violoncello, showing a melodic line with dynamics and articulation.

Basso

Musical staff for Bass, showing a melodic line with dynamics and articulation.

p pizzicato

col arco

jor - den gju - ten, I den magt som alt har da - nat din för - so - ning
 jor - den gju - ten; I den magt som alt har da - nat din för - so - ning

Alt full - kom - nadt är!

sf sf p p sf sf sf sf p p p

pizzicato

kån - na lår, sam - me Gud dig vä - gen ba - nat.
 kån - na lår, sam - me Gud dig vä - gen ba - nat.

Alt full - kom - nadt är.

sf sf p
sf sf p
sf sf p

col arco sf sf p

a cappella (solokvartett TTBB)

Him - len öp - nad, till - gift fun - nen, kor - set li - vets fruk - ter bår, stri - den slu - tad, seg - ren vun - nen.
 Him - en öp - nad, till - gift fun - nen, kor - set li - vets fruk - ter bår, stri - den slu - tad, seg - ren vun - nen.
 Him - len öp - nad, till - gift fun - nen, kor - set li - vets fruk - ter bår, stri - den slu - tad, seg - ren vun - nen.
 Him - len öp - nad till - gift fun - nen, kor - set li - vets fruk - ter bår, stri - den slu - tad, seg - ren vun - nen.

Discant:

Solo Röster:

Tenor: Kom till kors - ets fot att skör - da Him - lens nåd som bju - des där. Jor - dens bö - ner ä - ro hör - da.

Bas: Kom till kors - ets fot att skör - da Him - lens nåd som bju - des där. Jor - dens bö - ner ä - ro hör - da.

Alt full - kom - nadt är.

sf sf p p

sf sf p p

sf sf p p

pizzicato

col arco

Discant (Långsamare)

pp

Alt full - kom - nadt är.

Allmän Chor:

Tenor

pp

Alt full - kom - nadt är.

Bas

pp

Alt full - kom - nadt är.

Alt full - kom - nadt är.

(Tempo primo)

sf sf p

p *cresc.* *sf > p*

sf sf p

p *cresc.* *sf > p*

sf sf p

p *cresc.* *sf > p*

sf sf p

cresc. *sf > p*

sf sf p

cresc. *sf > p*

Fjerde afdelingen (No 12)

Allmån Chor:

Maestoso

661

Discant

Alt

Tenor

Basso

Him - mel och jord si - na sång - er för - e - na. Hjer - tat sitt of - fer till

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

f *sf* *f* *sf*

frids-furs-ten bär. Du, i ditt blod och för so - ning, al - le - na, Du, i ditt

frids-furs-ten bär. Du, i ditt blod och för so - ning, al - le - na, Du, i ditt

frids-furs-ten bär. Du, i ditt blod och för so - ning, al - le - na,

frids-furs-ten bär. Du, i ditt blod och för so - ning, al - le - na, Du, i ditt blod

sf *f* *p* *f* *p*

sf *f* *p* *f* *p*

sf *f* *p* *f* *p*

sf *p* *f*

sf *p* *f*

blod och-för so - ning, al - le - na, syn - da - res til - flyckt och sa - lig - het är.
 blod och för so - ning, al - le - na, syn - da - res til - flyckt och sa - lig - het är.
 Du, i ditt blod och för so - ning, al - le - na, syn - da - res til - flyckt och sa - lig - het är.
 och för - so - ning, al - le - na, syn - da - res til - flyckt och sa - lig - het är.

f *p* *f*
f *p* *f*
f *p* *f*
f *p* *f*
f *p* *f*

Sam-la - de christ-na* be - nåd - ning-en

Sam-la - de christ-na* be - nåd - ning-en

Sam-la - de christ-na* be - nåd - ning-en

Sam-la - de christ-na* be - nåd - ning-en

sf

sf

sf

sf

sf

* original: "bröder"

fi - ra, mö - ta med gläd - je Din öp - na - de famn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra, hö - ja sin

fi - ra, mö - ta med gläd - je Din öp - na - de famn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra, hö - ja sin

fi - ra, mö - ta med gläd - je Din öp - na - de famn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra, hö - ja sin

fi - ra, mö - ta med gläd - je Din öp - na - de famn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra, hö - ja sin

p *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

röst och väl sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst och väl sig-na Ditt namn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra,
 röst och väl sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst och väl sig-na Ditt namn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra,
 röst och väl sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst och väl sig-na Ditt namn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra,
 röst och väl - sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst och väl - sig-na Ditt namn, fal - la för kors - et och hyl - la Din spi - ra,

sf *p* *f*
sf *p* *f*
sf *p* *f*
sf *p* *f*
sf *p* *f*

Adagio

hö - ja sin röst och väl - sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst, hö - ja sin röst och väl - sig-na Ditt namn.
 hö - ja sin röst och väl - sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst, hö - ja sin röst och väl - sig-na Diit namn.
 hö - ja sin röst och väl - sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst, hö - ja sin röst och väl - sig-na Ditt namn.
 hö - ja sin röst och väl - sig - na Ditt namn, hö - ja sin röst, hö - ja sin röst och väl - sig-na Ditt namn.

Adagio *Tempo primo*
sf *ff sf* *fp* *f*
Adagio *Adagio* *Tempo primo*
sf *sf* *fp* *f*
Adagio *Adagio* *Tempo primo*
sf *sf* *fp* *f*
Adagio *Adagio* *Tempo primo*
sf *sf* *fp* *f* *Tempo primo*

This section of the score consists of ten empty musical staves, arranged in two groups of five. Each staff is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are otherwise blank, indicating that the musical notation for these measures is not present on this page.

This section contains the musical notation for measures 730 through 739. It is organized into two systems of five staves each. The top two staves in each system feature a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom three staves in each system provide a harmonic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The key signature remains one sharp (F#) throughout. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Fjerde afdelingen (No 13)

Allmån Chor:

Moderato

739

Discant

Alt

Tenor

Basso

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

A - men! A - men! A - men! A - - - men, a - - - men, a - men, a -

f

A - men! A - men! A - men! A - - - - men, a - men, a - men, a - men. A -
men! A - men! A - men, a - men, a - men, a - - - - men!
men, a - - - - - men, a - men, a - men! A - men, a -
men, a - men, a - - - - - men! A - men! A -

(This system contains musical notation for the second system of the score, including vocal lines and piano accompaniment, but no lyrics are present.)

men, a - men, a - - - men, a - men! A - men! A - men, a -

A - men! A - men! A - men!

men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, a - men,

men, a - men, a - - - men, a - men, a - men!

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system includes vocal lines with lyrics and instrumental accompaniment. The second system continues the instrumental accompaniment. The lyrics are: 'men, a - men, a - - - men, a - men! A - men! A - men, a -', 'A - men! A - men! A - men!', 'men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, a - men,', and 'men, a - men, a - - - men, a - men, a - men!'.

men, a - men! A - men! A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

A - men! A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

a - men! A - - - men, a - men, a - men, a - men, a - - -

A - men! A - - - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a -

This system contains empty vocal staves and a basso continuo line with musical notation.

men!
men!
men!
8 men!
men!

A - men! A - men!
Hall-le - lu - ja, ha - le, ha - le - lu -

sf *f* *sf*
sf *f* *sf*
sf *f* *sf*
sf *f* *sf*
sf *f* *sf*

Hal-le - lu - ja, hal -
 A - men! A - men! A - men, hal-le - lu - ja, hal - le, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja, hale -
 A - men, hal-le - lu - ja, hal - le, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja! A - men! A - men! A - men, ha - le - lu - ja, hal -
 ja, hal-le - lu - ja, a - men, a - men, a - men, a - men, a - - men! A - men, a -

sf
sf
sf

le, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, a - men, a - men! A - men! A -
 le - lu - ja, hal - le - lu - ja, hal - le, hal - le - lu - ja! A - men! A -
 le, hal-le-lu ja, hal le. hal - le - lu - ja, a - men, a - men! Hal-le-lu - ja, hal -
 - men, a - men, a - men, hal-le-lu - ja, hal le, hal - le - lu - ja!

le, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, a - men, a - men! A - men! A -
 le - lu - ja, hal - le - lu - ja, hal - le, hal - le - lu - ja! A - men! A -
 le, hal-le-lu ja, hal le. hal - le - lu - ja, a - men, a - men! Hal-le-lu - ja, hal -
 - men, a - men, a - men, hal-le-lu - ja, hal le, hal - le - lu - ja!

men, hal-le-lu ja! A - men! A -

men, hal-le-lu ja, hal-le-lu ja, hal - le, hal-le-lu ja, hal-le-lu - ja! A - men! A - men! A - men, hal-le-lu ja, hal -

le, hal - le - lu ja! Hal-le-lu ja, hal - le, hal - le, hal-le-lu - ja! A - men! A -

A - men! A - men! A men, hal-le-lu - ja, hal le, hal - le, hal-le-lu - ja, hal-le-lu - ja, hal -

sf

sf

men! A - men! Hal-le - lu - ja, hal - le - lu - ja!

le, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja, hal - le, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja, a - men. A - men! A -

men! A - men!

le, hal-le - lu - ja, hal-le - lu - ja! Hal-le - lu - ja, ha - le, hal-le - lu - ja, hal - le-lu - ja, a - men, a -

Hal-le - lu ja, hal - le - lu ja, hal-le - lu ja! A - men, hal - le - lu ja! A - men,

- men! A - men! Hal-le, hal - le - lu ja! Hal-le - lu ja! Hal-le - lu ja! A - men,

8 - men! A - men! Hal-le - lu ja! A - men, hal-le - lu ja, hal - le - lu ja! A - men,

men, a - men, a - men! A - men A - men, hal-le - lu - ja, hal - le - lu - ja! A - men,

p

p

p

p

p

f

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, ha - le - lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, ha - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

f

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

a - men! Hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja, hal-le-lu - ja, hal - le - lu - ja!

Fjerde afdelingen (No 13* - ofullständig)

Allmån Chor:

874

Discant

Alt

Tenor

Basso

1 violin

2 violin

Viola

Violoncell

Basso

A - men, a - men, a - - - - - men.

A - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a - men,

A - men, a - men, a - - - - - men.

f

f

f

f

f

men. A - men, a - men, a - - - men, a - men,
a - men. A - men, a - men, a - - - men, a - - - men, a - -
A - men, a - men, a - - - - - men, a - men, a - - - - - men,
A - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men, a -

This system continues the musical score with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are not explicitly written below the notes in this section.

First system of musical notation. It consists of four staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef with an 8), and a bass line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are: "a - men, a - men, a - men. A - men, a - men, a - men. A - men, a - men." The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the first system. It consists of the same four staves: vocal line, piano accompaniment line (treble clef), piano accompaniment line (treble clef with an 8), and bass line (bass clef). The key signature remains two sharps. The lyrics are: "men, a - men, a - men. A - men, a - men, a - men." The musical notation continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.



a - men. A - men, a - men. A - men, a - men, a - - - - - men.



a - men, a - men, a - men, a - men. - - - - - A - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men, a - men,

A - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - -
men.
a - - - - - men. A - men, a - men, a - - - - -
A - men, a - men, a - - - - -

The image shows a musical score for a piece titled "Amen, amen". It consists of two systems of four staves each. The top system includes vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts are in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are "A - men, a - men, a - - - - - men, a - - - - -" and "men." and "a - - - - - men. A - men, a - men, a - - - - -". The bottom system is a duplicate of the top system, showing the same musical notation and lyrics.

Adagio

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "men, a - - - men, a - men, a - - - men, a - men, a - - - men, a - men, a - men, a - men." The piano accompaniment features a steady bass line and a more active upper line with chords and melodic fragments. The second system repeats the vocal parts and piano accompaniment. The piano part in the second system has a more complex texture with multiple voices in the upper register.

Källor till notbilden

A. Hæffnerautografer:

- U1a partitur 1809, pag 1-47, från fjärde avdelningen ny numrering 1-18 (=48-65) enda manuskript med sats 13b, ofullständigt, UUB signum 94:2.
- U1b partitur 1809, pag 2-79 (vissa saknas dock), sats 13 saknas, UUB signum 94:5.
- U1c partitur odaterat, *troligen autograf*, sats 13, pag 1-10 slutet saknas, UUB signum 100:10 men ändrat till 94:5. Hör dock snarast ihop med U1a, båda använder "1 Violin" och "2 Violin" där U1b har "Viol 1" och "Viol 2".
- U2a partitur för stor orkester 1829, pag 1-27 (=t.o.m. sats 5 takt 45), UUB signum 94:3; pag 28-33 (=sats 6) ofullständigt, UUB signum 94:5a.
- Uk klaverutdrag odaterat, ofullständigt, UUB signum 94:1.
- Sk1 klaverutdrag I:1 1809, sats 1-12, SMB Signum Z/Sv.

B. Andra manuskript:

- U2b partitur 1933, avskrift och bearbetning av U2a gjord av S E Svensson för Musikhistoriska föreningen, signum 26. [Endast sats 2 och delar av körpartituret bevarade hos Leif Jonsson. Körpartituret har felaktig titel "*Christus på Oljeberget*", men inom klammer är senare tillagt: NB! = "Försonaren". Solostämman har dock rätt titel! Upplaga 100 ex.]
- S1 partitur I:1 före 1860, av Gustav Oxenstierna gjord avskrift (av U1b och U1c?), full-

- ständigt, SMB signum KO/Sv-R.
- S2 partitur II:1 1933, oratoriets 2 sista satser, Ernst Ellberg, SMB signum KO/Sv.
- Sk2 klaverutdrag, odaterat, avskrift av Sk1?, Xeroxkopia av ms i Bernadottebiblioteket, sats 1-12, SMB signum KO-klav/Sv.
- V partitur, "Westerås Gymnasium och skola förärad af Herr Direktör C A Holmgren, d 1^{sta} Maj 1850", VGS signum Molér 137:15.
- SMB Statens musikbibliotek/Musik och teaterbiblioteket, Stockholm
- UUB Uppsala universitetsbibliotek
- VGS Västerås gymnasie- och stiftsbibliotek

Verket

Partituret U1a är daterat 16 januari 1809, men omnämns som färdigt i ett brev till Axel von Fersen redan den 7 januari: "Ett oratorium hvartil doctor Ödman benägit meddelat mig poesien, har jag redan författat och kommer nu under öfning at nästa Långfredag upföras til förmån för fattiga studerande". Uruppförandet 19/3 1809 var alltså väl förberett under en längre tid och tycks ha avlöpt väl, redan 30/3 framfördes det igen. Av formuleringen att döma kan oratoriets tillkomst ha varit Hæffners eget initiativ, möjligtvis utifrån hans tidigare erfarenheter av liknande verk. Under sin tid i Stockholm hade han dirigerat bl.a. de svenska uruppförandena av Haydns *Skapelsen* och *Årstiderna*, Mozarts *Requiem* samt *Hallelujakören* ur *Messias* av Händel (Bohlin 1976, s 281, samt Jonson & Tegen 1992 s 119).

Mycket snart tycks Hæffner ha gjort ett klaverutdrag till satserna 1-12 och koralen. Resultatet är

Sk1 som förutom den i inledningen återgivna informationen (sidan II) också har dateringen "Upsala den 3^e Aprill 1809". Sk2 tycks vara en renskrift av Sk1.

På klaverutdraget Uk har Hæffner antecknat: "Till öfning för sång, i recitativ, 3^{ne} röster och Chör lemnas i Claver utdrag tvänne afdelningar /som äfven på orgel kan exequerats/ af ett Passions Oratorium, enkom skrifvit för tillgångarna af Musiks uppförande här i Upsala 1809". I Uk återfinns endast början av oratoriet. Den något darriga handstilen skulle eventuellt kunna tyda på ett sent tillkomstdatum, men även Sk1 har en darrig handstil. Möjligen hoppades Hæffner på spridning av oratoriet och framföranden utanför Uppsala, "och man tror att vi ockelika[?] hvarje skola, skall[?] tillstunda".

Versionen med stor orkester (U2a) är daterad "Upsala den 12 July 1829" och har troligtvis föranletts av de större orkesterresurser som Hæffner så småningom fått tillgång till genom samarbetet med "Regementets Musikcorps" (se Jonsson 1993 s 416). Som grund för omarbetningen kan Hæffner ha använt sig av U1b, eftersom vissa instrumentationsanteckningar finns där, efter sats N^o 3 och 6. Oratoriets originella inledning i form av en manstrio à cappella 1809, gav Hæffner nu 20 år senare ett storslaget ackompanjemang bestående av 2 horn, 1 oboe, 2 basettorn, 2 fagotter samt kontrabasar! Sats två är tämligen oförändrad, men i sats tre ackompanjeras körerna av 3 trumpeter, 2 horn 2 flöjter, 2 oboer, 1 fagott samt stråkmusiker. Därmed tycks hela orkestern vara presenterad.

Editionen

Till grund för editionens notbild ligger främst

partituret U1a, då det är bäst bevarat. Det är förmodligen också det äldsta manuskriptet, bl a eftersom det är enda källan till de bevarade 53 takterna i sats 13b (U2b har endast 24 takter). Vidare saknar manuskriptet koralen. U1a har dock jämförts med U1b, som också har Hæffners handstil men skiljer sig på några ställen (t.ex. sats 6), saknar ett flertal partitursidor samt slutar abruptt mitt i sats 12. Notbilden är dock här mer utarbetad vad gäller förtecken och nyansbeteckningar. U1c tycks vara slutet av U1b och innehåller den omarbetade sats 13, dock oavslutad. Till editionens slutfuga (sats 13) har därför främst använts S1 och V. Allt stämmaterial på UUB och SMB har dock förbigåtts. Satsnumreringarna är Hæffners egna. Det kan noteras att han ibland använder låga toner utanför nutida instruments omfång.

Inledning: N° 1

Sk1 skriver "Trio för röster". Alla tenorstämmor samt altstämman i Allmän Chor är genomgående noterade i g-klav utan oktaveringsmarkering. U1b, Sk1 och S1 har i första basen i takt 10 en fallande melodirörelse d-c-b^b liksom i takt 12 g-f-e^b och i andra basen e^b-d-e^b, jämför här editionen med musikexemplet i *Musiken i Sverige III* s 266 (1992). Bas 2 saknar i U1a takt 31 återställningstecken och noteras A^b. Enbart Sk1 har återställningstecken för basens låga g i takt 45, markeringen "med half röst" i takt 27 samt *pp* i takt 31. "Med half röst" är ett uttryck som Hæffner även använder i en inlaga till KMA 1812 (odaterad men återfinns vid protokollet 6/5). Det syftar då på ett särskilt sätt att sjunga psalmer i vissa församlingar i Tyskland, "ganska sagta [=milt, mjukt] eller hvad man kallar med half röst" och ställs i motsats till

"det skrik man oftast i våra kyrkor får höra, hälst då mera bekanta Psalm-melodier förekomma".

Klaverutdraget Uk som är skrivet av Hæffner anger som grundkaraktär "Grave Moderato", men Sk1 har istället "Adagio". Violiner och viola spelar underförstått divisi på ett flertal ställen i oratoriets alla satser. Hæffner skriver genomgående i hela verket "*coll arco*", vilket dock har moderniserats i editionen.

Första afdelningen: N° 2

Violastämman är genomgående rubricerad "Altviola". "Basso" inkluderar violoncell i U1, utom där speciell stämma finns utskrivet, se nr 10. Editionen separerar kontrabas och violoncell på olika notsystem, även då de är sammanförda i originalmaterialet. De upprepade åttodelarna är i manuskripten skrivna som en helnot med åtta upprepade punkter och båge över.

Första afdelningen: N° 3

U1a har endast "Vivace". Violoncell takt 29-40 saknas i U1a. Altstämman i allmän Chor takt 50 not 4-5 och takt 51 not 1 och 4 är noterad en oktav högre i U1a och är oktaverad i U1b. Alla körstämmor takt 52 otydliga i U1a, editionen följer U1b och Uk men i Sk1 och Sk2 har tenor och altstämman i Allmän Chor i takt 52 ombytta toner. Violan noteras som i U1b takt 48 med halvnot, i övriga manuskript har alla instrument ett gemensamt c som slutton. U1b, Sk1 och Sk2 skriver "Lento" i takt 53-54, därefter "Tempo 1°".

Första afdelningen: N° 4

Sk1 och Sk2 har "Un poco Adagio sostenuto" som grundkaraktär samt i takt 49 "Lento". U1b, Uk samt S1 anger som grundkaraktär "Larghetto non

tanto". U1b och S1 har crescendo och förslag till takt 25, i Sk1 är dessa förslag senare inskrivna med blyerts. Tempoväxlingen i takterna 49 och 56 finns genomgående i alla manuskript.

Andra afdelningen: N° 5

U1a skriver "Rösten" medan S1, Sk1 och Sk2 anger "Tenor". Omfånget är lämpligast för första bas. U1b och S1 ger grundkaraktären "Lento" och har även en alternativ text inskriven med svag blyerts. I notmanuskripten är det ofta svårt att skilja mellan Hæffners markeringar för *staccato* respektive *spiccato*, något som kan vara viktigt att känna till vid tolkningen av editionens notbild, i denna sats gäller det t.ex. i takt 17.

Andra afdelningen: N° 6

U1b och S1 skriver "Larghetto con moto" men Sk1 och Sk2 har "Adagio". U1a har endast "Rösten" medan S1, Sk1 och Sk2 anger "Tenor". S1 benämner också satsen som "Aria". Liksom föregående sats är den mest lämplig för första bas. Originalnoteringen i U1a är dubbelskriven i basso takterna 15-20 och 25-32, både helnoter och fjärdedelar. Hæffner har dock i U1b och S1 renskrivit enligt editionen, vilket betyder att cellostämman ibland är solistisk och ibland en orkesterstämma.

Andra afdelningen: N° 7

Sk1 anger "Allegro ma non troppo", Sk2 saknar ordet "ma". Violoncellstämman är inte utskrivet i U1a, men U1b m fl partitur anger "col basso". Körstämmorna i Sk2 takt 14 not 1-3 har instrumentens rytm, utom i takt 42 i basstämman. Instrumentstämmorna takt 34 not 3-5 har genomgående i alla manuskript en balk för lite.

Andra afdelningen: N° 8

U1b har "Adagio con moto" och rubricerar satsen från takt 4 som "Hymn". Sk1 och Sk2 skriver "Adagio mesto" (=sorgset). S1 har "Largo" och från takt 5 "sostenuto". Solotenoren i takt 21 har i U1a som not 1 både d¹ och b⁰ och takt 23 är otydlig och dubbelskriven. Stämman återges enligt Sk2. Nyansbeteckningarna är från U1a men har i editionen takt 1-5 (inklusive fermattecknet) kompletterats från U1b, i takt 9-10 från Sk1 och S1, i takt 21-23 från Sk1 som är ensam om *pp*. Tempoväxlingen takt 21 och 25 är tagen ur Sk1. Violastämmans b-förtecken takt 16 finns i U1b.

Tredje afdelningen: N° 9

Sk1 och Sk2 förtydligar "Recitativ för två röster".

Tredje afdelningen: Choral

Satsen saknas i U1a men föreligger i U1b, Sk1, Sk2, S1 och V, dock i två varianter. Båda bygger på satsen (nr 393) i Hæffners år 1808 utgivna koralbok (en revidering av 1697 års koralbok), men ingen överensstämmer helt. Frånvaron av satsen i U1a kan innebära en underförstådd hänvisning till någon tillgänglig koralbok eller koralrats, kanske hans egen mycket spridda från 1808. Jämfört med 1808 oktaverar U1b och S1 basstämman i takt 3-5 och 12-14, Sk1 och Sk2 har andra ackord i takt 20 (B^{b6} och E^b istället för g-moll). Editionen återger U1b och S1. Satsen tycks vara tänkt att framföras à cappella, men vid behov kan instrumenten spela med i körstämmorna. Så skedde ofta vid framföranden av Pergolesis *Stabat Mater*.

I kommentaren till sin koralbok 1820 (nr 395) anger Hæffner att melodin är komponerad av J

H Schein 1620 och sjungs till texten "Ach Herr, mich armen Sünder". Hæffner har dock 1820 ändrat rytmen jämfört med oratoriet och koralboken 1808, genom att halvera notvärdena i takterna 4-5, 13-14, 22-23. Frassluten och satsen blir därigenom lättare. Tonarten är en liten ters *högre* i oratoriet än i koralböckerna vilket antyder enbart körsång.

I Ödmanns *Försök till Kyrko-Sånger* (se ovan, sats 6) hänvisas till den här använda melodin, men i koralboken 1820 (nr 91) har Hæffner eller psalmkommittén föreslagit en helt annan melodi som i Tyskland sägs sjungas till psalmtexten *Befehl du deine Wege*. Om motståndet mot denna nya melodi berättar Beckmans kommentar en hel del (1845/1883 s 270):

"Rörande ursprunget till den choral, Hæffner har anvisat för ps[almen], kan här icke anföras något mera än det, som förkommer i 2:a D[ellen] af han Choral=B[ok], 'att den är gammal, och nyttjas på flere ställen i Tyskland till ps. *Befehl du deine Wege*', hwilken ps. dock wanligtvis sjunges efter choralen för N:o 395 i vår Ps[alm] B[ok]. Denna choral har ock Ödmann sjelf walt för sin ps[alm], och den är så mycket mer tjenligast, som den just tillhör den P[aul] Gerhards ps[almtext] hwilken har blifwit angifwen såsom källan för Ödmanns. Prosten J[ohan] Dillner gör ock uti *Psalmodikon* en omwexling af melodierna för de begge ps[almtexterna], och upptager den sednares choral för den förra och dennas för den sednare ps[almtexten]. P[ehr] Frigel yttrar i anledning af Hæffners åtgärd: 'Nog är N:o 393 i G[amla] (N:o 395 i N[ya]) Ps[alm] B[oken], som författaren sjelf walt, så, om icke mera, passande, som denna förut alldeles okända melodi'."

Tredje afdelningen: N° 10

Tempo giusto = smakfullt. S1 har "quasi Adagio" samt "Aria". På notsystemet rubricerat "Basso" i U1a takt 4-9 markerar Hæffner ibland KB (kontrabas) och ibland Violonc[ell]. U1b markerar "segue" (fortsättningsvis) i bl.a. takt 34.

Fjerde afdelningen: N° 11a

Solobasen anges i U1a endast som "Röst" med f-klav av Hæffner, "Tenor" och "Discant" är dock utskrivet. I Sk1 m fl förtydligas dock med "Basso", U1b tillägger "Trenne Solo Röster". Markeringen över slutackordet är hämtad från U1b. Sk1 har även "tenuto" i sluttakten.

Fjerde afdelningen: N° 11b

S1 och U1b har "Adagio sostenuto". Sk2 saknar karaktärsangivelse men har i takt 61 "Maestoso". Editionens "Långsammare" i takt 65 och "Tempo 1^{mo}" i takt 68 följer Sk1 och Sk2, U1b och S1 har där "Largo" respektive "Tempo primo". U1b och S1 ger solotenoren andra toner i takt 5-6 och 53-54: b^{b0}-f¹-e^{b1}-g¹-e^{b1} (med punkterad fjärdedel-åttondel-fjärdedel-åttondel-åttondel). Editionens paus byggd på U1a i takt 5 och 53 utgår alltså. Sk1 och Sk2 ger i sin tur solotenoren på dessa ställen tonerna b^{b0}- f¹- e^{b1} i jämna fjärdedelar. I samma manuskript är rytmen dessutom punkterad åttondel och sextondel i takt 7 och 55 not 2-3. U1a saknar återställningstecken i tenorsolot och violan takt 27. Återställningstecknet i takt 35 är editörens.

Fjerde afdelningen: N° 12

S1 skriver "Choeur". U1a saknar höjningstecken för tonen c i stråkstämmorna i takt 28-33 69-74.

Enligt Sk2 spelas alltså samtidigt c och ciss i takt 29. Editionens bygger på U1b, Sk1, Sk2 och S1, men takt 72 är problematisk där Sk1 har c men U1b och S1 har ciss i violinerna. Satsen är tillsammans med följande instrumenterad för stor orkester av Ellberg 1933 (S2).

Fjerde afdelningen: N° 13

Editionen återger som huvudalternativ den sats som återfinns i de ofullständiga manuskriptet U1c, i S1, S2, och V. Fugatemat är här profilerat och dynamiken mestadels kraftfull. U1a har dock en annan och oavslutad sats med beteckningen "Moderato" (N°13*) som dessutom går D-dur, vilket möjligen kan uppfattas som ett tonalt brott efter sats 12. U2b har endast de första 24 takterna av samma sats, som utmärks av sparsamhet när det gäller dynamiska beteckningar. Sådana är ju annars legio i oratoriet. Sk1 och Sk2 saknar sats 13 helt och hållet.

Dubblingen av körstämmorna i violiner och viola i takt 743-770 är hämtad från S2 av Ellberg som rubricerar satsen "Fuga" med beteckningen "Moderato". Violoncellstämman genomgående förstärkning av körbasen är dock original, eventuellt är det Hæffner själv som i U1c ger följande informationer mellan violoncell och Basso: "FortePiano [!] och Violoncell spelar blott, eller ackompanjerar med Rösterna tils de öfriga Instrumenterna falla in". Övriga justeringar i S2 i stråkstämmorna har dock förbigåtts i editionen. V rubricerar satsen "Amen! Halleluja" och har i takt 66 i kontrabas och violoncell möjligtvis rf istället för sf.

Satsen vinner på ett högre tempo. Överhuvudetaget kan Hæffners tempobeteckningar diskuteras

med hänsyn till vad han skriver i *Elegant-tidning* 12/12 1810. Apropå ett operaförklarande som han ogillade upplyser han: "I Partiturerne stod det Andante, men Kapellmästaren visste ej att Andante hos GLUCK har en helt annan bemärkelse än hos andra, och att det nästan är synonymt med Furioso." Föreläsningen avslöjar hans egen syn på dirigentskapet: "En Kapellmästare måste uppfatta alla individualiteter hos en Kompositör; det är icke nog att han slår takten, han måste äfven inöfva Orchester och Sångare, att liksom i massa uttrycka Geniets skapelser. Därtill fordas en egen talang, som ofta felas sjelfva snillet."

Textvarianter

Texten i de olika *notmanuskripten* har jämförts med *texthäftet* till oratoriet, som anges vara "Tryckt hos Joh Fr Edman, K.gl Acad Boktr 1809" i Uppsala. Här anges även vilka röstkombinationer (dock ej vilka stämmor) som sjunger de olika partierna. Editionens textblad (nedan) återger detta tillsammans med de underrubriker eller förklaringar som Ödmann ger till de olika "afdelningarna" i ett brev återgivet av Wijkmark (1925 s 300). Illustrationen är hämtad ur *texthäftet* från 1809.

Hæffners partitur U1a och U1b olika interpunktion av Ödmanns text vid upprepningar. Partiturs textversion överensstämmer dessutom inte med de olika klaverutdragens, t.ex. är stavningarna olika. Inte heller det tryckta *texthäftet* ("Ödmanns texthäfte") är helt konsekvent eller utan skrivfel, t.ex. ges samma ord omväxlande med stor och liten första bokstav även vid identiskt återkommande fraser! Varje textrad börjar här dessutom med stor bokstav och interpunktionen är i några fall felaktig. Texteditionen har därför slutligen gjorts

med utgångspunkt i det tryckta textbladet, i några fall dock med hänsyn till Hæffners textvarianter, nutida interpunktion samt stavningskonsekvens.

Som stöd för dessa ändringar hänvisas till vad Ödmann skriver efter sitt företal i 1798 års *Kyrkosånger*: "Ett eller annat (,) behagade Läsaren gunstigt ändra till (.) när meningen det fordrar." Brukaren avkrävs sålunda ett visst mått av sunt förnuft. Nedan redovisas de val som gjorts när källorna inte stämt överens:

Sats 1: *Texthäftet* till oratoriet har "säll och helig" istället för partiturs "säll och lycklig". Vad som är ursprunglig text är svårt att avgöra och editionen har valt partiturs version p.g.a dess mer ovanliga formulering.

Sats 2: *Texthäftet* och Sk1 avslutar satsen med "himmelens sånger" istället för partiturs och editionens pluralis "himlarnas" med hänsyn till att sats 3 har pluralis.

Sats 4: Hæffners interpunktion och stavning är otydlig och här följs *texthäftet*. Hæffners melism i första textraden "(den) verld" istället för *texthäftets* "(den) verlden" har dock följts av språkliga skäl.

Sats 6: Trots att texten enligt *texthäftet* hämtats "Utur Doct Ödmanns Kyrko-Sånger" (1798, ny upplaga 1806) så rubriceras satsen som "aria" ej "choral", jämför nedan med "choral"-satsen. Ödmann tycks dock ha reviderat sin text, i 1806 utgåva (nr 24 vers 4) lyder mittdelen annorlunda än i oratoriet: "Dock mitt i mörkrets dimma, en Nådessol går opp, då Jesu sidsta timma blir verdens främsta hopp." Detta överensstämmer också med versionen i den 10 år efter oratoriet utgivna psalmboken (nr 91 vers 4), utom att slutet återigen ändrats: "förnyar verdens hopp".

Sats 8: Editionen följer textbladets version, att

"friden gifves mildt", där Hæffner har "mild". Efter ordet "Friden" har Hæffner satt ett utropstecken som inte återfinns i texthäftet.

Sats 9: Det tryckta texthäftet har "törnekrönta huvud" men editionen följer Hæffners text enligt *alla* hans manuskript: "törnebegrönta huvud".

Choral: Texthäftet anger liksom sats 6 att texten hämtats "Utur Doct Ödmanns *Kyrko-Sånger*" (nr 24 strof 2) och den återfinns även i psalmboken 1819 (nr 91). I texthäftet har dock orden "Du här vid korset fäst" ändrats till "Du ser...", vilket bedömts försvaga textens dramatik och som editionen därför inte följer. Om man vid ett framförande önskar en längre koralatsats och då inte väljer ett ganska brett och långsamt koraltempo enligt dåtidens anda, föreslås här att strof 3 ur samma psalm av Ödmann också sjungs. Även om inget manuskript innehåller denna utvidgning, stör strofen knappast Ödmanns helhetsstruktur eftersom liknande bilder nyss målats upp i oratoriet.

3. *Du ser hans hjessa sårad,
ack rys vid denna blick!
Den fot är genombårad,
som dig till räddning gick.
Det bröst som för dig ömmat
af spjutet öppnad är,
och detta blod som strömmat
din frälsning änn begär.*

Enligt Beckmans kommentar 1845 togs psalmen med i 1793 års provpsalmbok. Ursprunget till texten anges vara "S:t Bernhards stora sång till sju af den lidande Försonarens kroppsdelar" (s 267f). 1811 års psalmkommitté beskrev Ödmanns text som "direkt beroende av medeltidshymnen *Salve caput cruentatum*" (enligt Wijkmark 1923 s 293

not 2), en text som bl.a. även C M Bellman på sin tid hade översatt (Beckman s 269 och Thorén s 43).

Det tryckta texthäftet och frånvaron av noter till satsen i ett av de äldsta manuskripten (U1a) antyder möjligen att koralen sjöngs tillsammans med församlingen. I texthäftet anges alltid besättningstyp vid satserna, utom just här, där det bara står "Choral".

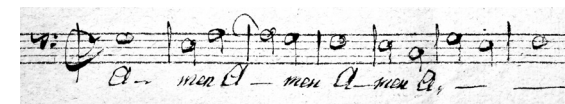
Sats 10: Texthäftet, U1b och Sk1 har "lär mig bättringstårar gjuta" men U1a har ändrat detta till "låt mig..", vilket editionen följer av variationsskäl. Notmanuskripten överensstämmer dock inte och S1 vänder i solot från takt 53 på den ursprungliga texten till "Låt mig rätt..." och "Lär mig bättringstårar...". Redan i Sk1 ändrar Hæffner på vissa ställen Ödmanns "törnbeströdda stig" till "törnekrönta stig", vilket sedan Sk2 skrivit av.

Sats 11b: Hæffner tycks här ha frångått Ödmanns form eller också har det skett ett misstag vid sättningen av texthäftet. Enligt detta ska kvartettsången ("Himlen öppnad...") komma före duetten ("I den magt..."), men *alla* notmanuskript har omvänd ordning. Dessutom har Hæffner avslutat med att lägga till den stora kören allra sist i ett extra "Alt fullkomnadt är", något som inte finns med i det tryckta texthäftet.

Sats 13: Textunderläggningen stämmer inte överens mellan de olika manuskripten, V har dessutom helt *olika* textunderläggning i första och andra delen av satsen. Editionen har gjorts med målet att låta *fugatemat* få behålla *samma* artikulation i alla stäminsatser. I huvudsak följs manuskript S1, men några melismer har delats upp för sångbarhetens skull. För den rytmiska och sångglada artikulationens skull återges här första delens temahuvud i V-manuskriptet:



En alternativ textunderläggning finns i ett manuskript från Uppsala:



Kommentar och edition: Anders Dillmar©

Fil dr, Teol kand & Kyrkomusiker

andersdillmar@gmail.com

Kommentaren gällande oratoriets historiska och musikaliska aspekter har i hög grad tillkommit i dialog med professor *Folke Bohlin*, under min tid som doktorand i musikvetenskap vid Lunds universitet. Ett stort tack för tankeutbytet! För synpunkter på min teologiska kommentar vill jag tacka professor *Sven-Erik Brodd*, Uppsala.

Instrumentalstämmor (vln 1-2, vla, vlc, kb) finns att ladda ner separat på *Levande musikarv*.

FOTNOTER:

- 1 Hæffner använder ordet "passionsoratorium" i sitt manuskript daterat 16 januari 1809 (U1a, se sid 71), men i ett tidigare brev från 7 januari talar han om sitt "oratorium". Den senare beteckningen finns också i den tryckta versionen av Ödmanns text, daterad Uppsala 1809. Oratoriet som genre föddes i motreformationens Italien på 1500-talet, men har sina rötter i medeltidens mysterie- och passionsspel. Beteckningen syftar ursprungligen på ett andaktsrum eller bönesal och användes från 1640-talet även om musik. Förenklat kan det beskrivas som "[kyrko]opera utan teater", även om också sceniska framföranden förekommit och innehållet i sentida oratorier inte alltid haft sakral karaktär. Pahlen 1990 s 9, Rosenberg 1977 s 833f och Bohlin 1979 s 16.
- 2 Att Hæffner delade förtjänsten av konserten med fattigskolan, innebar ett välkommet ekonomiskt tillskott eftersom han - utom pensionen från hovkapellet - saknade fast inkomst i Uppsala under sina första två år där, pga. nådeårstiden för företrädarens (Leijel) änka. Bohlin 1977 s 37f.
- 3 von Beskow s 93.
- 4 Jonsson 1993 s 417f uppger att Uppsalas första offentligt annonserade passionsmusik (av Stranensky) framfördes i Hospitalskyrkan 1801, men om några studenter då var inblandade är oklart. Hæffners gav sin första konsert i Uppsala 9 november 1808. (Kanske uruppfördes där oratoriets inledande trio? Jfr programminnehållet i Jonsson 1998 s 141.) Vålgörenhetskonsserter var det enda tillåtna sättet att framföra instrumentalmusik på långfredagar vid denna tid. Fram till 1823 skulle även orgeln vara tyst under passionstiden, "ifrån Fastelags-Söndag intill Påskdagen innehålles med all musik" (Kyrkolagen kapitel 13, § 2). Vålgörenhetskonsserter blev därför en viktig motor under det tidiga 1800-talet när det gäller det offentliga konsertlivet (Jonsson 1993 s 436).
- 5 Jonsson 1983 s 26. Voglers Hosianna ingick ursprungligen i ett passionsoratorium, se Jonsson 1993 s 434ff.
- 6 Hæger 1957a s 115. Jämför även Andersson 1993 s 161. Bedömningen gjordes av Ödmann.
- 7 Hæger 1957a s 122f. Reimers 1992 s 176 anger att Hæffner från 1814 fick rätt att undervisa och examinera lärare i musik inom det allmänna skolväsendet.
- 8 Musikmuséet Stockholm, brevsamlingen.
- 9 Leif Jonsson har muntligt lämnat följande informationer om framföranden i Uppsala: 1809(2 ggr), 1810, 1811, 1812 (även Händels Hallelujakör), 1814, 1817, 1820, 1821, 1828, 1829 (stora versionen), 1830, 1831, 1832. - För åren 1813, 1815, 1816 m.fl. finns inga tidningsuppgifter om framföranden, men förmodligen framfördes oratoriet hela Hæffners levnadstid. Övriga uppgifter är hämtade ur Norlind 1916 s 347.
- 10 von Beskow 1870/1928 s 64.
- 11 Böttiger 1868 s 162, Forssman 1872 s 45, Morin 1933 s 72, Moberg 1932 s 481.
- 12 En svensk vokal oratorietradition sedan 1600-talet finns dokumenterad i den Johannespassion som utgivits i serien Monumenta Musica Svecicae nr 3, Ed. Reimers. Jfr J O Rudén 1994 s 278.
- 13 Frigels komposition tidsbestäms vanligtvis (t.ex. i Jonsson & Tegen & Reimers 1992 s 265) till omkring 1814, men detta kan diskuteras eftersom ett tryckt textblad med utförliga instrumentations- och besättningsangivelser är tryckt i Uppsala redan 1810. Jämför även not 15! En intressant analys av relationen mellan Frigels och Hæffners oratorier ger Lundberg 2014.
- 14 Se Jonsson 1993 s 436f. Lindgårde 1996 s 63ff nämner dessutom några med noter tryckta oratorier i Sverige under 1700-talet. En fotnot ger hänvisning till Wrangel 1895 s 308, som har citationstecken kring ordet oratorium, definierat som ett "sångvis" framförande av Kristi lidandehistoria, "ibland [...] helt enkelt bibeltextern i dialogform":
 - *Helig Passions Andacht Om Wärs Herras Jesu Christi Oskyldiga Lidande och Bittra Dödh Såsom then samma uti Gefle Församling om Lång-Fredagen i Kyrckian åhrligen blifwer sung-en.* Detta "'oratorium', sammansatt af organisten Michael Preuss i Gävle och tryckt i Uppsala 1710, hade länge sjungits i Gefle." (Wrangel s 308)
 - Ett icke namngivet oratorium "komponerad af musikediktören J A Bonn" och utgivet i Göteborg 1718.Lindgårde anger dessutom ett flertal texttryck, "som dokument på de musikaliska passioner som under 1700-talet framfördes i fastan eller veckan före påsk". (Dessa nämns ej av Wrangel):
 - *Den till hela det falne menniskio-släktets uprättelse och återlösning lidande och korszfäste Jesus Christus i en gudelig betrachtelse förestäld, som på ridderhuset i Stockholm den 21. martii. 1736. Första gången sångewis upfördes. Componerad af Jacob [Heinrich] Meijer.*
 - *Jesu Chrisi Pinos Historia Af Alla Evangelister Uthdragen och Sångewis Författad*, av E. F. Pape, domkyrkoorganist i Västerås, mellan 1708 och 1743. Eventuellt skrivet för läroverket där han från 1726 var "Director Cantur et Musices".
 - *Vår herras och frälsares Jesu Christi pinos och*

döds historia i trenne acter fördelt som lång-fredags afton-sånger årligen afsiunges i Carlscrona stor-kyrkia [sic]. Och hädan efter oföränderligen blifwer i thenna form, tryckt i Karlskrona någon gång mellan 1746 och 1754.

- *Frälsarens svåra lidande, i sång-stycken förestäldt och författadt*, av Benedictus Schindler, tr. i Göteborg 1775.

- *Vårs herras Jesu Christi pinos och döds historia, uti musique författad*, tryckt i Carlstad 1775.

Dessutom nämner Lindgärde några översättningar av utländska kompositioner:

- 3 olika svenska översättningar av B. H. Brockes text *Der für die Sünden der Welt gemartede och sterbende Jesus*. 1731 års översättning anger Händel som kompositör. 1753 års tryck har tillägget *Rimvis betraktadt och Sångevis uppfördt*, men i övrigt ger Lindgärde ingen kompositör. Det sista gäller också 1740 års översättning.

- *Jesu Christi Guds sons och människosläktets frälsares bittra lidandes och döds betraktelse*, svensk text till Pergolesis *Stabat Mater*, tryckt i Stockholm 1794.

15 Blankenburg 1979 s 262. Se även Feder 1975 s 363ff. Kanske bör det observeras att den negativa bedömningen bara gäller Ramlers text, som både "bombastisk" och "sentimental". Grauns musik beskriver Feder på följande sätt: "The choruses are often strongly expressive, and all are extremely well written; it is understandable that they were considered models of fugal writing in the second half of the 18th century and even later. The arias display florid, sometimes sumptuous bel canto writing, but also genuine sentiment [...] the work's longest admired feature, the recitatives interspersed with arioso passages [...] the display of craftsmanship is considerable."

16 Lindgärde 1996 s 64ff, Jonsson 1993 s 417,

436ff. Andersson 1993 s 152 påpekar att även svenska församlingar, särskilt i handelsstäder, använde tyskspråkig musikreperotar, så t.ex. i Karlshamn på 1720- och 30-talen.

17 Sk1 (se förklaring s 79). Att Hæffner även skulle ha tonsatt Ödmanns text Försonaren på Oljoberget nämner t.ex. von Beskow 1870/1928 s 64 och Norlind 1916 s 346 (uppgiften finns dock inte i Norlinds reviderade upplaga från 1927 s 475!). Forssman 1872 s 44 hävdade att oratoriet då ännu fanns "i behåll" på MAB. Några notmanuskript har dock inte påträffats, och troligen avslöjas här en sammanblandning med Frigells stora verk med detta namn, se not 12 ovan.

18 Hæger 1957a s 116, Hæger 1957b s 20, 78, von Beskow 1870/1928 s 64.

19 Hæger 1957b s 78.

20 Ivarsdotter-Johnson 1993 s 332. Intresset för Glucks operor ingick i ett större idékomplex med kopplingar till den grekiska antiken, via forskaren Winckelmann (s 330).

21 Forssman 1872 s 55, von Beskow 1870/1928 s 67.

22 Bohlin 1977 s 36. Böttiger 1868 s 162 skriver att Ödmann som *inspector musices* "länge" lät kapellet "veckoöfningar" ske hemma hos sig, då även "de bästa rösterna inom studentcorpsen" samlades till kvartettsång. Detta måste vara en felaktig uppgift eftersom "Ödmanns egenartade hemförhållanden" knappast tillät något sådant, Bohlin 1977 s 38 samt not 24 nedan. Så småningom hyrdes Linneanums nedervåning som övningslokal. En anledning till att trots problemen välja Ödmann som *inspector* ser Bohlin i "att man ansåg sig behöva en tillräckligt stark motpol mot den nye *director musices*, som till helt nyligen innehaft landets främsta musikbefattning" och som "försökt få kans-

lerns bemyndigande att genomföra en revolutionerande förändring av universitetsmusiken" genom att satsa energi på körsången. Detta utgjorde bakgrund till att Ödmann inledningsvis var negativ till Hæffner. Redan samma höst samarbetade de dock kring oratoriet!

23 Rogberg 1833 s 24 samt ovan not 20 - Bohlin bedömer den först uppgiften som ganska otillförlitlig och den senare som helt felaktig. Böttiger (1868 s 145) nämner att Ödmann ägde djup historisk kännedom "af musiken och särskilt af våra äldsta koraler" och "räddat och bevarat många av dessa" när han för sina texter "alltid" valde en meter som "passade in på någon af den äldre kristna kyrkans kraftiga eller rörande melodier". Han ska också själv ha efterlämnat "egna sådana" koralmelodier. Se även Wijkmark 1925 s 302.

24 Ödmann i ett brev till professorn Erik Drake 10/4 1810, citerat efter Wijkmark 1925 s 300ff.

25 Bohlin 1993 s 141.

26 Hæger 1957b s 117, Bohlin 1977 s 42.

27 Wijkmark 1923, bilaga II. Texten är hämtad från en tavla med Ödmann i prästgården vid Pilhamn. Texten härrör enligt traditionen från J.O. Wallin men handstilen är inte hans. Ödmann hade under sin informators- och prästtid på Ingarö i Stockholms skärgård fått en frossa som gjorde honom sängliggande från 1783 till sin död. Vad gäller det andra nämnda oratoriet, se ovan not 15.

28 Wijkmark 1923 s 292.

29 Johannes evangelium 10:30, Wijkmark 1923 s 231-34.

30 Wijkmark 1923 s 230.

31 Böttiger 1868 s 163.

32 Enligt McGrath 1993 s 619 är det dock föreningen mellan Kristus och den troende som bör

- ses som den klassiskt kristna försoningstanken. I sin kritik mot Aulén, som 1930 hävdade motivet Christus Victor (den segrande Kristus) som den 'klassiska' försoningsläran, skriver McGrath: "if any theory could justly lay claim to the title of 'the classic theory of the atonement', it would be the notion of redemption through unity with Christ".
- 33 Ödmann var själv elev till Linné, bl.a. är han känd som en skicklig ornitolog.
- 34 Brevet återgivet av Hippel 1924 s 230.
- 35 Liedgren 1926 s 444ff.
- 36 För en diskussion om nutida teologisk tolkning av golgata-dramat, se t.ex. Winter 1995, Johnson 1994 s 158ff, artikeln "Soteriology" i McGrath 1993 s 616, "The Work of Christ" i Macquarrie 1977 s 311ff, Befrielsen, stora boken om kristen tro 1993. "Kommentar till åhörarens hjälp" är avsedd som en kort introduktion för åhöraren i detta omfattande ämne.
- 37 För en aktuell förståelse av de grekiska begreppen, se t.ex. Fitzmyer 1973 s 58ff.
- 38 En värdefull översikt av "offer" inom olika religioner men också inom filosofi, sociologi och politik finns i Cavallin 2019. Jesu offerdöd behandlas på s 137ff.
- 39 McGrath skriver 1993 på s 662: "As a result, the emphasis of theologians sympathetic to the Enlightenment came to focus upon the cross itself".
- 40 Kraft 1933.
- 41 Till de fördjupade insikterna har bl.a. bidragit arbetet med min avhandling i musikvetenskap och ett flertal artiklar rörande J C F Häffner och hans samtid. Dessa texter kan alla hittas genom Kungliga bibliotekets söktjänst, <https://libris.kb.se/>.
- LITTERATUR & KÄLLOR:**
- G Andersson, 1993, "Städerna som musikmiljöer" i *Musiken i Sverige II* (red: L Jonsson och A Ivarsdotter-Johnson).
- J W Beckman, 1883 (omtryck av 1845), *Den nya Svenska Psalmboken framställd uti Försök till Svensk Psalmbokhistoria*.
- Befrielsen, stora boken om kristen tro*, 1993.
- W Blankenburg, 1979, "Zur Geschichte des Kirchenkonzerts", i *Kirche und Musik*, Gesammelte Aufsätze zur Geschichte der gottesdienstlichen Musik, ursprungligen i Musik und Kirche 1974:44.
- F Bohlin, 1969, "J C F Häffner", i *Svenskt biografiskt lexikon*.
- F Bohlin, 1976, "Haeffner, Johann Christian Friedrich" i *Sohlmans musiklexikon* (2. uppl).
- F Bohlin, 1977, "Från Häffner till Alfvén", i *Akademiska kapellet i Uppsala under 350 år*.
- F Bohlin, 1979, "Passion" i *Sohlmans musiklexikon* (2. uppl).
- F Bohlin, 1993, "Kyrkosången: Koralboksfrågan under 1700-talet" i *Musiken i Sverige II* (red: L Jonsson och A Ivarsdotter-Johnson).
- B von Beskow, 1870 (2. uppl 1928), *Lefnadsminnen*.
- [C W Böttiger], 1868, *Minne af professorn vid Uppsala universitet, doktor Samuel Ödmann*.
- C Cavallin, 2019, *En kort introduktion till Offer*.
- G Feder, 1975, "Decline and Restoration" i *Protestant Church Music* (ed F Blume).
- J A Fitzmyer, 1973, *Paulinsk teologi*. (Även i *The New Jerome Biblical Commentary*, 1991 s 1398f).
- C A Forssman, 1872, *J C F Häffners verksamhet för tonkonstens utveckling i Sverige*.
- O Hippel, 1924/26 *Studier till Predikans historia under nyromantiken I-II*.
- H Holmquist, 1952, *Handbok i svensk kyrkohistoria 3, Från romantiken till första världskriget*.
- E Hæger, 1957a, "Hæffner och Universitetsmusiken i Uppsala - hans sångskola och lärarverksamhet", i *Svensk Tidskrift för Musikforskning (STM)*.
- E Hæger, 1957b, *Hæffner och Uppsala*.
- A Ivarsdotter-Johnson, 1993, "Den Gustavianska operan" i *Musiken i Sverige II* (red: L Jonsson och A Ivarsdotter-Johnson).
- E A Johnson, 1994, *She Who Is, The Mystery of God in Feminist Theological Discourse*.
- L Jonsson, 1983, "Uppfostran till patriotism", i *Svensk Tidskrift för Musikforskning*.
- L Jonsson, 1990, *Ljusets riddarvakt*.
- L Jonsson, 1993, "Mellan konsert och salong" i *Musiken i Sverige II* (red: L Jonsson och A Ivarsdotter-Johnson).
- L Jonsson, 1993, "Hæffner och hans 'tragiska opera' Electra", i texthäfte till CD, *MusicaSveciæ/Caprice*, MS CD 427-428
- L Jonsson, 1998, *Offentlig musik i Uppsala 1747-1854. Från representativ till borgerlig konsert*.
- L Jonsson & M Tegen, 1992, "Musiklivet privat och offentligt" i *Musiken i Sverige III*.
- L Jonsson & M Tegen & L Reimers, 1992, "Körmusiken" i *Musiken i Sverige III*.
- G Kraft, 1933, "Johann Christian Friedrich Haeffner (1759-1833) zum 100jährigen Todestage" i *Thüringer Monatsblätter* 41. Jahrgang nr 6, samt i *Zeitschrift für Musik*, juli 1933 s 738.
- E Liedgren, 1926, *Svensk psalm och andlig visa*.
- V Lindgärde, 1996, *Jesu Christi Pijnos Historia Rijmwijs Betrachtad - Svenska passionsdikter under 1600- och 1700-talet*.
- M Lundberg, 2014, "Två Samuel Ödmann-oratorier som exempel på kompositorisk och musikteoretisk rivalitet 1800-1820: Haeffner vs.

- Frigel" i *Dokumenterat* 46/2014. *Bulletin från Musik- och Teaterbiblioteket*, s 4-31.
- J Macquarrie, 1977, *Principles of Christian Theology*.
- A E McGrath, 1993, "Soteriology", i *Modern Christian Thought*.
- C A Moberg, 1932, *Kyrkomusikens historia*.
- G Morin, 1933, "Hæffners musikaliska skapande", i *Svensk Tidskrift för Kyrkomusik och Gudstjänstliv*.
- C-G S Mörner, 1950, "J C F Hæffner", i *Sohlmans musiklexikon* (1. uppl).
- T Norlind, 1916 och 1927, "J C F Hæffner", i *Allmänt musiklexikon* (1. och 2. uppl.).
- T Norlind, 1947, "Musiken i Uppsala på G Wenerbergs tid", i *Musica*.
- K Pahlen, 1990, *The World of the Oratorio*.
- P E Persson, 1992, "Försoningslära" i *National-Encyklopedin* bd 7.
- L Reimers, 1992, "Musikutbildning och musikundervisning" i *Musiken i Sverige III* (red: L Jonsson och M Tegen).
- [K G Rogberg], 1833, *Minne af Samuel Ödmann*.
- H Rosenberg, 1977, "Oratorium" i *Sohlmans musiklexikon*, (2. uppl.).
- J O Rudén, 1994, "Skola och universitet" i *Musiken i Sverige I*, (red: L Jonsson, A-M Nilsson & G Andersson).
- S Thorén, 1986, *I Zions tempel, Carl Michael Bellmans andliga diktning*.
- H Wijkmark, 1923, *Samuel Ödmann*.
- H Wijkmark, 1925, *Samuel Ödmanns skrifter och brev I-II*.
- M Winter, 1995, *The Atonement, Problems in Theology*.
- E Wrangel, 1895, *Frihetstidens Odlingshistoria, ur Litteraturens Häfder 1718-1733*.
- S Ödmann, 1798/1806, *Försök till Kyrkosånger*.

Det är med mycket stor glädje jag genom *Kungliga Musikaliska Akademien* och *Levande muskarv (Swedish Musical Heritage)* kan presentera min renskrift av partituret till detta uttrycksfulla och historisk betydelsefulla oratorium. Ett stort tack! Redan 1994 fanns långt framskridna planer på en publicering genom *Edition Reimers* och *Monumenta Musicae Svecicae*, men detta blev aldrig genomfört. För mina musikaliska, historiska och teologiska kommentarer har den långa väntetiden dock snarast varit positiv.⁴¹

Anders Dillmar, Uppsala i mars 2022

Villöfning ~~den~~ ^{den} ~~för~~ ^{för} ~~fång~~ ^{fång}, ~~de~~ ^{de} ~~bed~~ ^{bed} ~~statif~~ ^{statif}, ~~en~~ ^{en} ~~roster~~ ^{roster}
 och ~~Chor~~ ^{Chor}, ~~leunnat~~ ^{leunnat} i ~~Clavret~~ ^{Clavret} ~~utdrag~~ ^{utdrag}, ~~tvänne~~ ^{tvänne} ~~af~~ ^{af} ~~delningens~~ ^{delningens}
~~hvar~~ ^{hvar} ~~öfver~~ ^{öfver} ~~frå~~ ^{frå} ~~etget~~ ^{etget} ~~hvar~~ ^{hvar} ~~exequatib~~ ^{exequatib} ~~af~~ ^{af} ~~ett~~ ^{ett} ~~Latinskt~~ ^{Latinskt}
 Oratorium, ~~en~~ ^{en} ~~hvar~~ ^{hvar} ~~skrifvet~~ ^{skrifvet} ~~för~~ ^{för} ~~tillgängerna~~ ^{tillgängerna} ~~af~~ ^{af}
 Musikteatrens ~~här~~ ^{här} ~~i~~ ⁱ ~~Uppsala~~ ^{Uppsala}: 1809.

Grave Moderato *Andledning* och man tror att de
många första, skall tillbringas

härda själsta vord desc vord, härda själsta vord desc

2^{da} *Part* *Stromoso*; *allman* *Chorura* *tus* *Profani* *Oratorio* *et* *Kaeflun* *Version* *Ia*
moderato 39. *Sole* *meig* 98. *B* *f*

moderato *Stä* *da* *evig* *he* *tens* *råd* *mot* *de* *der* *frö* *ning* *ja* *ly* *fann* *de* *der* *frö* *ning* *ja* *ly* *fann*
Stä *da* *evig* *he* *tens* *råd* *mot* *de* *der* *frö* *ning* *ja* *ly* *fann* *de* *der* *frö* *ning* *ja* *ly* *fann*

Clarin *fa* *Himlarna* *ljunga* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*
(Kopierad från 34 takten av 1840) *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*

Himlarna *ljunga* *den* *vis* *get* *och* *nid* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*
Himlarna *ljunga* *den* *vis* *get* *och* *nid* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*

Himlarna *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *den* *vis* *get* *och* *nid* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*
Himlarna *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra* *Himlarna* *ljunga* *den* *vis* *get* *och* *nid* *Himlarna* *ljunga* *o* *ja* *der* *der* *o* *ra*

Vi *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na* *Vi* *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na* *Vi* *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na*
Vi *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na* *Vi* *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na* *Vi* *skän* *ta* *er* *och* *mel* *nen* *hö* *rd* *na*

Himlarna *ju* *Gas* *ette* *am* *te* *H* *18* *H* *19*
Himlarna *ju* *Gas* *ette* *am* *te* *H* *18* *H* *19*

Helig *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God* *Helig* *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God*
Helig *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God* *Helig* *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God*

Helig *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God* *Helig* *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God*
Helig *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God* *Helig* *och* *Ni* *dig* *är* *Val* *darnes* *God*

1ste Sopran
2da Sopran
3da Sopran
4da Sopran
1ste Bass
2de Bass
3de Bass
4de Bass
Organo
Piano
Violoncello
Violino

Härligaste fäderna i himmen
Härligaste fäderna i himmen

7.

Moderate Vivace

Violino 1. $\text{E}^b \text{C}$

Viol 2. $\text{E}^b \text{C}$

Viola $\text{E}^b \text{C}$

Solo *Ter* *ter* *ter*
 Første Tenor $\text{E}^b \text{C}$
 Andra Tenor $\text{E}^b \text{C}$
 Første Bass $\text{E}^b \text{C}$
 Andra Bass $\text{E}^b \text{C}$

Discant
 Alt. Alt $\text{E}^b \text{C}$
 min

Chorus *ter*
 Tenor $\text{E}^b \text{C}$
 Bass $\text{E}^b \text{C}$

Violoncelle $\text{E}^b \text{C}$

Basso $\text{E}^b \text{C}$

Himlarne sjunga o fader din Ara!

Himlarne sjunga o fader din Ara!



Handwritten musical score on five staves. The lyrics are written below the notes.

Som bekedde som
 som bekedde som bekedde ljusets dagar Du som i ditt öfver-dad transport

Handwritten musical score on five staves, continuing the previous piece.

helig, hotent lagar skada evig betent sad skada evig betent sad
 skada evig betent sad

74.5

Titel Miska and t. 26



Tenor. (C) — — — — —

Fortissimo. Largo. p. cresc. p. p. p.

Kan jag att uppoffra för dig, ditt lif för bröder. Drottliga

på smälekens bräd uppfiger han. en

Luffhand väner i Luffhanden. Moderato. p. p. p.

Seje sig all verlden! Jorje Dräkt i = Kläder näkvent.

f. f. f.

Volti Subito.

100.70

Moderato

14

94:5

7

1 Violin

2 Violin

Viola

Violoncell

Alt

Tenor

Basso

Violoncell

Basso

Violoncell

Basso

forte Piano och Violoncell spelas blott, eller ackompanjeras med Rösterna till de sista Instrumentfallen

Försonaren på Golgatha

– Passionsoratorium –

Text: Samuel Ödmann

Musik: Johann Christian Friedrich Hæffner

Inledning

TRIO (1)

Skåda, frälsta Verld!, den nåd,
som beredde ljusets dagar!
Du, som i ditt öfverdåd
trampat helighetens lagar,
skåda evighetens råd!

CHOEUR

Skåda evighetens råd!

TRIO

Skåda här det blod, som rann
att dig säll och lycklig göra!
Hos din Gud, som vill och kan
mörkrets barn till ljuset föra,
du din frälsning salig fann!

CHOEUR

Du din frälsning salig fann!

Första afdelningen

*Guds eviga beslut att frälsa en fallen värld samt
änglarnas lovsång däröver.*

RECITATIV (2)

Djupt till stoftet - sänke sig min blick!
Högt öfver Rymderna - lyfte sig min Ande!
Högt till Allfadren på thronen sittande;
omstrålad af helighetens klarhet,
af kärlekens rättvisa,

af ljusets eviga dag,
af ljusets salige Andar,
tillbedjande, beundrande, lofsägande.
En verld öfverströmmad af brott -
enda molnet i ljusets boning!
En verld öfverströmmad af nåd -
ämnet för himlarnas sänger!

CHOEUR (3)

Himlarne sjunga, O Fader! Din ära.
Himlarne sjunga Din vishet och nåd.
Syndare frälste, som offer Dig bära,
häpne vid korset beundra Ditt råd.
Rättvisan talar - och ljungeldar brinna;
skyarne sänka sig rytande ner.
Kärleken talar - och molnen försvinna;
strålen sin klarhet åt rymderna ger.

TRIO (4)

Skynd för den verld Han går att försona,
Mennisko-Sonen i Gudomens skrud
gifver sitt lif för att syndare skona.

CHOEUR

Helig och nådig är verdarnas Gud.

TRIO

Offret är redo och friden bebådas.
Tillgift beredes för trampade bud.
Så våra bröder på jorden benådas.

CHOEUR

Helig och nådig är verdarnas Gud.

TRIO

Fridsförstens bud till salighet kalla,
strömme vår fröjd i sångernas ljud!
Himlarne glädjas och rymderna skalla

CHOEUR

Helig och nådig är verdarnas Gud

TRIO

Samlens, o Bröder! för korset att falla!

CHOEUR

Helig och nådig är verdarnas Gud.

Andra afdelningen

Återlösningens fullbordan.

RECITATIV (5)

Han går - att uppoffra sitt lif - sitt lif för
bröder - brottsliga!
På smäleken träd uppstiger Han.
En tystnad varder i himmelen.
Böje sig all världen!
Sorgedrägt ikläder naturen, dödsångest quäfver
dess andedrägt.
Natt blifver dagen.
Bergens evige grundvalar skakas.
Klippor öppnas - öppnas att upsluka -
En vink från korset - frälsning.
Hädelser strömma, hädelser,
öfverröstade af Försonarens: Fader förlåt!

ARIA (6)

Ej solen mera sprider
det ljus af Gud hon fick
- en jord där Jesus lider
är icke värd dess blick.
I nödens djupa dimma
en nådens Sol går opp,
då Jesu sista timma
blir frälsta världens hopp!

CHOEUR (7)

Skyarne hotande välfva.
Klipporna remnande skälfva.
Blixtar i rymderna sväfva.
Verldar beundra och bäfva.

TRIO (8)

Frälsta verld! vid dessa under
öpnar nåden dig sin famn.
Lagen gafs med blix och dunder -
Friden, Friden gifves mildt i Jesu namn.

CHOEUR

Friden, Friden gifves mildt i Jesu namn.

Tredje afdelningen

Tillämpningen deraf

RECITATIF AF TVÅ RÖSTER (9)

Och denna välgörande hand - vid korset fästad.
Och denna hugsvalande röst - stum.
Och denna lifgifvande blick - slocknad.
Och detta törnebekrönta hufvud - nedböjdt.

CHORAL (9b)

Din ondska, fallna slägte!
sin udd mot Jesum hvässt.
Den handen Han dig räckte,
du har vid korset fäst.
Du ser det öga slutit,
den tunga stum och kall,
som ömhetstårar gjutit
och varnat dig för fall.

Du ser hans hjessa sårad,
ack rys vid denna blick!
Den fot är genombårad,
som dig till räddning gick.
Det bröst som för dig ömmat
af spjutet öpnadt är,
och detta blod som strömmat
din frälsning änn begär.

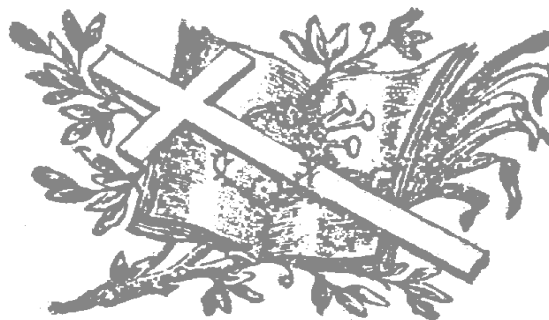
ARIA (10)

Lär mig rätt Din kärlek värda,

Du som mild och tålig 'fanns;
mild vid bojans tunga börda,
tålig under törnets krans.
Låt mig bättringstårar gjuta
på din törnbeströdda stig
och af dina plågor sluta
huru högt Du älskat mig!

CHOEUR

Låt mig bättringstårar gjuta
på din törnbeströdda stig
och af dina plågor sluta
huru högt Du älskat mig!



Fjerde afdelningen

En förberedd lovsång med Amen och Halleluja.

SOLO (11a)

Det är fullkomnadt.

EN RÖST

Domen?

EN ANNAN RÖST

Nåden?

DUO (11b)

Nådens dom till frid besluten

jordens folk förkunnas här.
Himlens nåd till jorden gjuten.

SOLO

Alt fullkomnadt är.

DUO

I den magt som alt har danat
din försoning känna lär,
samme Gud dig vägen banat.

SOLO

Alt fullkomnadt är.

QUARTETTO

Himlen öpnad, tillgift funnen,
korset livvets frukter bär,
striden slutad, segren vunnen -

SOLO

Alt fullkomnadt är.

DUO

Kom till korsets fot och skörda
Himlens nåd, som bjudes där.
Jordens böner äro hörda.

SOLO

Alt fullkomnadt är.

CHOEUR (12)

Himmel och jord sina sånger förena.
Hjertat sitt offer till fridsfursten bär.
Du, i ditt blod och försoning, allena
syndares tillflyckt och salighet är.
Samlade Bröder benådningen fira,
möta med glädje Din öppnade famn,
falla för Korset och hylla Din spira,
höja sin röst och välsigna Ditt namn.

Amen! Halleluja! (13)

Kommentar

till åhörarens hjälp

Det är knappast förvånande att den kristna påskens stora drama – om Jesu lidande, död och uppståndelse – har blivit tonsatt. Välkända exempel är J. S. Bachs *Johannes-* och *Mattéuspassioner*, där evangeliernas berättelser ges dramatisk musikalisk form och kommenteras i arior och koraler. Hæffners och Ödmanns oratorium *Försonaren på Golgatha* är snarare ett idédrama som utgår från begreppet *försoning*.

Textförfattaren Samuel Ödmann var teologie professor men också Uppsala universitets *inspector musices*. Kanske kom dock initiativet till oratoriet från Uppsala universitets nyutträdde *director musices*, Johann Christian Friedrich Hæffner. Under sin tid som hovkapellmästare i Stockholm hade han dirigerat de svenska uruppförandena av Mozarts *Requiem* och Haydns oratorium *Skapelsen*.

Långfredagen 19 mars 1809 kunde hans ny-skrivna oratorium för första gången framföras av hans nybildade studentkör och ett oklart antal stråkmusiker. Verket blev mycket uppskattat och repriserades i Uppsala redan efter en vecka och sedan på många olika platser i Sverige under 1800-talets första hälft.

Oratoriets text

I oratoriets inledning beskrivs världen som "överströmmad av nåd" och genomströmmad av "himlarnas sånger". "Högt över rymderna"

sitter "Allfadern på tronen" och denna himmelska sfär målas i ett upplyst ljus: "omstrålad av helighetens klarhet, av kärlekens rättvisa, av ljusets eviga dag, av ljusets saliga Andar tillbedjande, beundrande, lovsägande". Enda molnet i denna ljusa värld utgörs av mänsklighetens "brott" mot de gudomliga "helighetens lagar". Den himmelska domstolen avkunnar något förvånande ändå "en nådens dom till frid". Ödmanns övertygelse var nämligen att Gud både "vill och kan" föra "mörkrets barn till ljuset".

Ödmanns beskrivningar av dramat på Golgata är utförliga. Hela skapelsen dras in i detta oerhörda att Gud själv dör. "Sorgedräkt ikläder naturen, dödsångest kväver dess andedräkt. Natt bliver dagen. Bergens eviga grundvalar skakas." Inte ens solen sprider sitt sken, "det ljus av Gud hon fick". All mänsklig ondska har samlat sig mot den korsfäste, "sin udd mot Jesus vässat". Ändå hörs genom allt "Försonarens 'Fader förlåt!'".

Det yttre händelseförloppet döljer ett gudomligt skeende: "Skymd för den värld Han går att försona, MänniskoSonen i Gudomens skrud giver sitt liv för att syndare skona." Ödmann förklarar Matteusevangeliets skildring om att "ifrå sjetten timman vardt ett mörker öfver hela landet, intill nionde timman" (enligt 1703 års bibelöversättning) med att "en jord där Jesus lider är inte värd dess [solens] blick". Spänningen tilltar och "en tystnad varder i himmelen". Jesu död innebär något extraordinärt, något att stanna upp inför och begrunda: "Böje sig all världen!". Det handlar om hur "Jesu sista timma blir frälsta världens hopp".

Ödmann uppmanar genom sitt oratorium hela världen att "Skåda den nåd, som beredde ljusets dagar". Genom att "skåda" och begrunda Kristi lidande kan människan komma till insikt inte bara om sin egen belägenhet, utan också om var "syndares tillflykt och salighet" finns. Något nytt har kommit, nämligen "friden". Här blir Ödmann personlig, friden "gives milt" till skillnad från den lag som "gavs med blix och dunder" på Sinai berg till Mose. Mänsklighetens djupaste önskan är uppfylld, "Jordens böner är hörda: allt fullkomnat är".

Människan behöver därför inte nöja sig med att likt en upplysningsman som Linné - och även Ödmann - 'se Gud på ryggen'. En djupare gudsgemenskap kan göra människan "säll och lycklig". Denna vänskapliga gudsrelation kompletterar på ett intressant sätt bilden i oratoriets inledning, där Gud beskrivs som "Allfadern" som är upphöjd "högt över rymderna". Den vackra arian *Lär mig rätt Din kärlek värda* kan ses som en sammanfattning av oratoriets innehåll. Så slutar oratoriet i en lovsång i vilken både "Himmel och jord" instämmer "Amen! Halleluja! "

Försoning?

Oratoriets titel berör ett centralt mänskligt problemkomplex: försoning mellan människor – men också med det gudomliga. Försoning är därför ett centralt tema i många religioner. För Ödmann var begreppet försoning den bakgrund mot vilket allt annat avtecknade sig, han kallade det "Kristendomens grundpelare" och "grund för all kraft till gott", rätta handlingar.

Ordet *försoning*, på grekiska *katallasso*, innebär att förlikas, bli sams, sluta fred, förnya vänskap och gemenskap. Initiativtagare är Gud själv. Försoningen gäller ett kosmiskt skeende som omfattar allt, "både det på jordene och i himmelen är" (Kolosserbrevet 1:20, 1703 års översättning). Försoning berör långt mer än individers eller hela mänsklighetens brott mot gudomliga bud, även om Ödmann gärna talar om mänskligheten kollektivt, som "fallna släkte".

Ett annat grekiskt begrepp i Bibeln är *hilaskomai* som har betydelsen *att sona*, dvs. blidka någon som är vredgad. Det är lätt att blanda ihop verben försona och sona. Mänskligheten uppvisar ett flertal religioner med detta synsätt: gudens vrede måste blidkas, men i Bibeln tycks sonande snarare innebära en rening. Det handlar om att återställa kultisk renhet genom att det orena torkas bort eller täcks över. En gång om året, på den stora försoningsdagen *Yom Kippurim*, gick därför den judiske översteprästen in i templet allra heligaste med blodet av offerdjur och bestänkte *nådatronen* eller *nådstolen* därinne. Avsikten var att rena helgedomen från "Israels barnas orenhet, och ifrå deras öfverträdelse i all deras synder" (Tredje Mosebok 16:16, 1703 års översättning). I Nya testamentet är Jesu kors den *nya nådstolen*. Enligt den gamla nattvardssången "O Guds Lamm som *borttager* världens synder" är det Gud som utför reningen genom Kristus.

Ödmann avvisade bestämt att Gud skulle *kräva* ett offer. Tvärtom var det Gud själv som köpte tillbaka det som orättmätigt tagits från honom och egentligen tillhörde honom. Jesu

död var ett offer av kärlek, för att den enskilde skulle inse "huru högt Du älskat mig". Ödmanns tänkvärda formulering är att "Kärlekens rättvisa" gjorde "Guds fria nåd rättvis". Denna överraskande lösning fick himlarna att lovsjunga Guds "vishet och nåd" och människor att i häpnad inför korset beundra Guds "råd".

Även bilden av *benådning* i den himmelska domstolen döljer problem. Visserligen blir det i oratoriet en överraskande "nådens dom till frid", men den juridiska aspekten bör inte göras absolut. Ibland har benådning eller rättfärdiggörelse framhävts som det centrala i kristendomen utan att bakgrunden i romerskt rättstänkande gjorts tydlig. Även om det bidrar med viktiga aspekter så kan gudsrelationen inte enbart sättas på en juridisk formel.

Ödmann kombinerar på ett sinnrikt sätt begreppen *offer*, *tillgift* (förlåtelse) och *benådning* i sitt oratorium: "Offret är redo och friden bebidas. Tillgift bereds för trampade bud. Så våra bröder på jorden benådas." Följden blir att korset likt ett träd bär "livets frukter". Inte underligt att alla kristna uppmanas att falla ned inför korset och hylla det som fridsfurstens "spira".

Inkarnation

I kristen teologi 200 år efter Ödmann finns en starkare betoningen på *inkarnationen*, det gudomligas människoblivande, än på Kristi korsdöd. Kristus har med *hela* sitt liv uppenbarat det gudomligas innersta väsende och skapat försoning genom ett nytt förbund mellan Gud och människor. Korsdöden tydliggjorde inte bara människans ondska utan också Guds ständiga

självutgivande för sin skapelse. Uppståndelsen var ett sanktionerande gudsingripande, men visade samtidigt dödens relativitet.

Tidstypiskt nämner Ödmann inte någonstans uppståndelsen i sitt oratorium. Visserligen gäller oratoriet långfredagens händelser, men tystnaden avslöjar ändå en hel del om det tidiga 1800-talets teologiska betoningar. Ödmann var skeptisk till upplysningsteologin, vilket hans formuleringar "segren vunnen" och "ljusets dagar" visar. Inte heller är den helige Ande framträdande i oratoriet, även om Ödmann i ett annat sammanhang talat om Jesu "ord och dess Ande, som ger ljus, uppsåt, fullbordan". En sann kristendom var enligt honom att lägga "en på Jesu försoningsdöd grundad förtröstan" till grund för "all duglig hjärtats förbättring". Förtröstan var ett centralt ord i Ödmanns tankevärld.

Nutida teologi och Ödmann är överens om att Guds försonande attityd inte har ändrats av någon historisk händelse – inte ens av Jesu död på korset. För 200 år sedan hävdade Ödmann förtröstansfullt att den Gud som skapat världen också vill skapa försoning: "I den makt som allt har danat din försoning känna lär. Samme Gud dig vägen banat". Det är ett viktigt budskap också idag.

Kommentar och utgivare: Anders Dillmar ©